



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL ESTRIDENTISMO: DESCRIPCIÓN
SOCIOLOGICA DE UN MOVIMIENTO
CULTURAL MEXICANO

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN SOCIOLOGÍA
PRESENTA
JORGE CARDIEL HERRERA



TUTORA: DRA. MARÍA REYNA CARRETERO RANGEL

MÉXICO, D. F.
NOVIEMBRE 2009



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL ESTRIDENTISMO: DESCRIPCIÓN SOCIOLÓGICA DE
UN MOVIMIENTO CULTURAL MEXICANO

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA

JORGE CARDIEL HERRERA

TUTORA: DRA. MARÍA REYNA CARRETERO RANGEL

MÉXICO, D. F.

NOVIEMBRE 2009

*“A la que sacudió sobre mi vida
una primavera de alas”
(Manuel Maples Arce)*

Agradecimientos y Dedicatorias

Agradezco a la profesora Claudia Bodek Stavenhagen el haberse acercado a mi trabajo con tanta voluntad, interés y diligencia; sus atinadas observaciones, comentarios y recomendaciones fueron invaluable para la conformación final de este trabajo.

Agradezco a mi asesora, la profesora María Reyna Carretero Rangel, por compartir conmigo tanto sus experiencias cognitivas como su inspiración auténtica por la construcción de conocimiento, las cuales han sido para mí fuente infinita de motivación y ejemplo de perseverancia. La realización de esta tesis es tan sólo una muestra de la observancia y devoción excepcionales que irradia en su actividad docente.

Agradezco a la profesora Amelia Coria Farfán por el tiempo dedicado a la amplia revisión de este trabajo, así como al señalamiento de los aspectos más relevantes del mismo; en base a ello me fue posible concretizar y detallar de forma específica muchas cuestiones que requerían ser precisadas con mayor claridad.

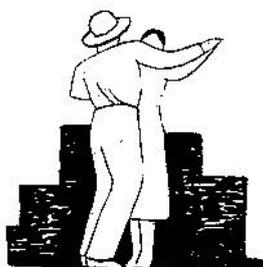
Agradezco al profesor Luis E. Gómez Sánchez por haber contribuido de forma determinante, a través de sus vastas exposiciones en clase, al surgimiento de la inquietud epistémica que me condujo a realizar este trabajo; inquietud que no cesa de intensificarse, y de la cual este trabajo constituye un primer intento, en el cual he contado gratamente con su participación.

Agradezco al profesor Carlos Makoto Noda Yamada, colega y amigo observador de segundo orden, el haberme dado la oportunidad de ser partícipe de sus fructuosas reflexiones y detalladas disquisiciones teóricas, muchas de las cuales, además de haber sido cruciales para mi formación como sociólogo, han sido recogidas en el presente trabajo.

A su vez, es preciso que exteriorice mi satisfacción de pertenecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyo sólido contexto me ha acompañado tanto en mi formación profesional, como en la realización de este trabajo.

Por otro lado, deseo manifestar un reconocimiento a la gran labor de los investigadores que, previamente a la elaboración de este trabajo, se han dedicado al estudio del presente tema, y a aquellos que actualmente se encuentran realizando investigaciones en este sentido; no hace falta aquí nombrarlos uno por uno, ya que muchos de sus nombres aparecen a lo largo de este trabajo. No obstante, debo señalar que la realización de este trabajo de descripción sociológica no hubiera sido posible sin este extraordinario esfuerzo que le antecede. En consecuencia con ello, mi intención al concebir esta tesis ha sido contribuir a una comprensión profunda del presente tema, así como desplegar posibles vías, bifurcaciones, cruces y ramificaciones de un mismo sendero en el que nos hemos encaminado.

Dedico esta tesis a mis padres, Jorge Cardiel Hurtado y Georgina Herrera Escobar, en quienes he encontrado un soporte verdadero, una confiada armonía y una constancia que no cesa de renovarse jamás.



Índice

Introducción	1
I. El Vanguardismo como Proyecto Cultural Moderno	10
1. El Concepto de Vanguardia	11
2. Génesis del Vanguardismo	17
3. Estética del Vanguardismo	20
4. Semántica del Vanguardismo	28
II. Descripción del Estridentismo	47
1. Del Café de Nadie a Estridentópolis: Descripción Introductoria	48
2. Manifiesto “Actual No. 1. Hoja de Vanguardia”	57
3. Estética del Estridentismo: El Abstraccionismo	73
4. Estridentismo y Modernidad: Las Nuevas Percepciones Tecnológicas	81
5. Las Dos Paradojas del Estridentismo	92
6. El Estridentismo y el Campo Literario Mexicano: La Polémica de 1925 y la Guerra de las Antologías	101
7. Estridentópolis como Marco de Sentido	110
III. La Posmodernidad y la Evocación “Retro” del Vanguardismo	117
1. Modernidad y Posmodernidad	118
2. Arte Moderno y Arte Posmoderno	124
3. Al Rescate de los Sentidos Olvidados	133
Conclusión	141

Anexos	161
1. Documentos Estridentistas	
<i>Manifiesto "Actual No. 1. Hoja de Vanguardia"</i>	162
2. Poemas Estridentistas	
Manuel Maples Arce	
<i>Urbe. Súper Poema Bolchevique en 5 cantos (fragmento)</i>	171
<i>T.S.H. (Telegrafía sin Hilos). El Poema de la Radiofonía</i>	176
<i>Prisma</i>	178
Arqueles Vela	
<i>La Señorita Etcétera (fragmento)</i>	180
<i>El Café de Nadie (fragmento)</i>	184
Germán List Arzubide	
<i>Esquina</i>	189
<i>In Memoriam</i>	191
<i>Desintegración</i>	192
Luis Quintanilla	
<i>...IU IIIUUU IU...</i>	194
<i>Pellizco</i>	195
3. Imágenes Estridentistas	
<i>Manifiesto "Actual No. 1. Hoja de Vanguardia"</i>	197
<i>Irradiador. Revista de Vanguardia</i>	198
<i>Revista Horizonte</i>	199

Fermín Revueltas
Andamios Exteriores 200

Ramón Alva de la Canal
El Café de Nadie 201
Edificio del Movimiento Estridentista 202
Portada de "El Movimiento Estridentista" 203

Germán Cueto
Máscara de Germán List Arzubide 204

Jean Charlot
Portada de Urbe 205

Fernando Bolaños Cacho y Manuel Maples Arce
T.S.H. 206

4. Fotografías de Vanguardistas

Estridentistas en Jalapa 207
Grupo Cercle Et Carré 208
Futuristas en París 209
Reunión Dadaísta 210
Surrealistas en París 211

5. Otras Imágenes

Pere Borrell del Caso
Escapando de la Crítica 212

Julian Beever	
<i>Auto-Retrato del Artista</i>	213
Andy Warhol	
<i>Campbell's Soup I</i>	214
Roy Lichtenstein	
<i>In The Car</i>	215
Bibliografía General	216



Introducción

¿Por qué estudiar al arte desde la Sociología? Y más aún, ¿por qué estudiar un movimiento cultural como el Estridentismo, que aparentemente, según la crítica dominante, no trascendió, no dejó legado, y que la gran mayoría de los libros de historia del arte ni siquiera mencionan?

A veces se piensa que la Sociología ha conquistado su autonomía como ciencia, su campo, por los temas que ésta trata, porque se ha logrado “apartar” para su estudio ciertos temas de la sociedad de los que no se encarga la Economía, la Ciencia Política, la Filosofía o la Psicología. Piénsese en temas como la modernidad, género y movimientos sociales. Hoy día son ya temas sociológicos por excelencia. Es decir, que se reconoce ya a la Sociología una preeminencia discursiva en lo que se dice (o no se dice) sobre esos temas. En otros casos la Sociología disputa directamente con otras disciplinas el “derecho” o la autoridad de su discurso sobre un mismo tema, como es el caso de los estudios sobre la pobreza, migración o los estudios de opinión. Sin embargo, quisiera argumentar aquí que “lo sociológico” del análisis sociológico no reside tanto en los temas que éste elige, sino en su *forma de observación*, o como ha escrito Alvin Gouldner: en su manera de enfocar la totalidad.¹

Pienso firmemente que la importancia de la Sociología no reside en tratar “temas” sociológicos, característicos de su ámbito, sino en su forma de observar. Es normal que surjan temas congénitos a la Sociología, o líneas de investigación, pues significa que existe continuidad en su proceder, que posee una historia que hay que conocer para saber hasta dónde se ha llegado y dónde

¹ Así lo señala Alvin Gouldner: “De este modo la Sociología sigue enfocando a la sociedad como un <<todo>>, como una especie de totalidad, pero ahora solo se considera responsable de una *dimensión* de esa totalidad. La sociedad ha quedado distribuida analíticamente entre las diversas ciencias sociales. Desde este punto de vista analítico, la Sociología se ocupa, en verdad, de sistemas sociales o de la sociedad como un <<todo>>, pero solo en la medida en que es un *todo social*”. Y más adelante: “En teoría, la Sociología no difiere ahora de cualquier otra ciencia social, ni es ciertamente peor que cualquier otra, ya que caracteriza a cada una de ellas un interés analítico peculiar, que es su manera especial de enfocar la totalidad” (Gouldner, Alvin. *La Crisis de la Sociología Occidental*. Amorrortu. Buenos Aires. 1973. p. 93).

hace falta llegar. No tengo objeción alguna. Mas esto no significa que la Sociología no pueda también encargarse de tratar otros temas. Pienso incluso que a través de ese atrevimiento a tratar temas distintos a los clásicos, es que la Sociología puede extender su rango de influencia en la sociedad. Quizá sea bueno sondear nuevos caminos. Mas no nos dirigiremos a ciegas, la Sociología posee hoy día un capital científico vastísimo. Cada contribución ha afinado un poco más el repertorio de posibilidades de observación de la sociedad. En mi opinión, es ésa la gran herencia sociológica: el amplio espectro de observación de lo social que posee nuestra disciplina, y que por ser cada vez más complejo exige mayor precisión, mayor reflexividad. Hoy día, en la Sociología, se pueden observar una multitud de temas. A mi entender, esto lejos de provocar desasosiego, es signo patente de que avanza con entereza en su labor cognitiva.

Sería un extravío que la teoría, la cual plantea y presenta nuevas formas de observación de lo social, se quede como un capital acumulado que portamos en espera de ser utilizado, y que caiga irremediamente en el olvido. No creo que la teoría, tanto la clásica como la contemporánea, tenga como único propósito la erudición. Es cuestión de deber profesional esparcir estas nuevas formas de observar el mundo, de difundirlas, de hacerlas llegar también a los rincones más recónditos de la Historia, que han quedado hasta ahora apartados o han sufrido una considerable exclusión. De tal forma que por lo menos sea posible hacerle saber a la sociedad que las cosas fueron (y son) posibles de otra manera: función que ha sabido desarrollar muy bien hasta ahora el arte moderno.

En este sentido, mi contribución como creador de esta tesis va dirigida al estudio de la cultura, desde una perspectiva sociológica. El tema a tratar es el Estridentismo, movimiento que inicia Manuel Maples Arce en 1921, cuando coloca su primer manifiesto en el centro de la ciudad de México el día 31 de diciembre. A su llamado responden los escritores y poetas Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla y Salvador Gallardo, los pintores Jean

Charlot, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas, los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, entre otros. Como grupo se reúnen en el Café de Nadie, ubicado en la colonia Roma, donde realizan sus convivios artísticos. Años más tarde se trasladarán a la ciudad de Jalapa donde, al amparo del gobierno del general Heriberto Jara, prepararán su proyecto más ambicioso: el de una ciudad cultural cosmopolita para la vanguardia latinoamericana. Así, yuxtapondrán el nombre de Estridentópolis (ciudad literaria, simbólica, poética, imaginaria) al de Jalapa (ciudad real). En 1927 Heriberto Jara es destituido de su puesto, y con ello se desvanece también el movimiento estridentista. Años más tarde, los principales contribuyentes y promotores del movimiento se desenvuelven en diversas actividades, dando, como por acuerdo consensuado, por concluido el movimiento. List Arzubide se encarga de narrar fantásticamente la historia del mismo en su libro *El Movimiento Estridentista*.

Algo que hay que destacar es que los principales impulsores del movimiento se desempeñaron, tanto durante como después de éste, en importantes sectores de la sociedad mexicana, desde donde pudieron ejercer una gran influencia cultural, participando así, de una forma capital, tanto en la polémica de 1925 sobre la “cultura revolucionaria”, como en la conformación del campo literario mexicano. Arqueles Vela fue escritor y editor de *El Universal Ilustrado*, novelista y teórico de arte. Publicó *El Modernismo. Su Filosofía, su Técnica, su Estética*, libro que editó muchos años la editorial Porrúa. También fue director de la Escuela Normal Superior. Maples Arce, por su parte, fue diputado federal y embajador en muchos países, entre ellos Italia, Japón, Panamá, Chile, Colombia y Canadá; también fue secretario general del gobierno de Veracruz con Heriberto Jara. En Italia publicó una *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*. Luis Quintanilla fue diplomático y embajador en la Unión Soviética, país al que acudió en 1943 para entrevistarse con el líder soviético Josef Stalin y entregarle un mensaje de parte del presidente Manuel Ávila Camacho. List Arzubide fue editor de revistas de tendencia socialista, y tenía una presencia importante en el movimiento obrero. En 1939, fue el encargado

de llevar al congreso mundial antiimperialista de Frankfurt la bandera que Sandino había arrebatado a los estadounidenses en Nicaragua. Por todo lo anterior, podemos afirmar que el grupo contaba con grandes apoyos, algunos en el campo literario directamente, y muchos otros en ámbitos que eran determinantes para la propagación de la cultura.

A pesar de que el Estridentismo se haya autodescrito, haciendo “manifiesto” aquellos objetivos que se proponía lograr, es necesario pensar sociológicamente cuáles eran sus intenciones, cómo es que observaba el problema del arte moderno, cómo observaba a la modernidad, y por qué se describía a sí mismo como “vanguardista”. La tesis principal que sostendré es que el Estridentismo constituyó verdaderamente un movimiento cultural vanguardista, debido a que comprendió, comunicó y se adscribió a la existencia de un proyecto de modernidad cultural cosmopolita, planteado desde el arte, el cual nombraremos aquí como Vanguardismo. Con ello pretendo contribuir a que no se le reduzca a un mero movimiento estético, cuyo único propósito fuera el de propagar una verdad estética o un estilo, más o menos propio, más o menos copiado. Veremos que, quizá en su inicio estuvo planteado más hacia esta dirección y, poco a poco fue virando hacia la prosecución de un movimiento cultural integral, que abarcara tanto el arte moderno, como la ideología de la Revolución Mexicana y el Vanguardismo cosmopolita.

El objetivo de esta investigación es, como el título lo dice, generar una descripción sociológica del Estridentismo como movimiento cultural mexicano.² Existen ya descripciones del Estridentismo provenientes de la literatura misma, inclusive de un estridentista: *El Movimiento Estridentista* de Germán List Arzubide, libro que fue publicado en 1927. Otras descripciones son más recientes y provienen del campo de la crítica del arte, como es el caso del libro

² De manera análoga, en un ensayo titulado “A Redescription of Romantic Art”, Niklas Luhmann genera una descripción sociológica del Romanticismo, valiéndose de la teoría de sistemas (Ver Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. MLN, Vol. 111, No.3, German Issue, Abril 1996, pp. 506-522).

Elevación y Caída del Estridentismo de Evodio Escalante, que data del año 2002, la tesis doctoral de Silvia Pappe: *El Estridentismo Atrapado en los Andamios de la Historia*, del año 1998, o el ya clásico *El Estridentismo o Una Literatura de la Estrategia* de Luis Mario Schneider, cuya primera edición data de 1970. Estos libros son muy completos en cuanto a Historia del movimiento se refiere, y todos proponen una interpretación o explicación particular del Estridentismo.

No obstante, derivó la necesidad de una re-descripción sociológica del Estridentismo, guiándome por el argumento central de que el Estridentismo no constituyó solamente un movimiento literario o artístico que planteó cierta estética acorde al Futurismo con una actitud afín al Dadaísmo, sino que, debido a sus posibilidades de influencia en los campos político, intelectual, artístico y literario, aunado a sus intenciones de incidir en la formación de una “nueva espiritualidad contemporánea”, llegó a constituirse como un movimiento cultural que se adscribía al proyecto de modernidad cultural del Vanguardismo cosmopolita. Es posible que, a la luz de los conceptos que pone a nuestro alcance la Sociología, logre obtenerse una explicación más completa sobre las formas específicas de comunicación que el Estridentismo posibilitó y las expectativas que éste logró concentrar.

Aquí la explicación “formal” del arte en-sí no basta, no es suficiente, y se cae en una gran reducción al pretenderlos como “estéticas”, ya que en la práctica sus intenciones fueron mucho más allá de comunicar valores estéticos. Como ha señalado ya Octavio Paz con respecto al Romanticismo³, estos movimientos culturales conllevaban una política, una estética, una erótica, una espiritualidad nueva; en suma, planteaban una cultura dentro -diferenciada- de la cultura.

³ Así lo plantea Octavio Paz en su célebre ensayo “Los Hijos del Limo”: “El Romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir [...] buscaba la fusión entre vida y poesía” (Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” en *La Casa de la Presencia. Obras Completas 1. Poesía e Historia*. Edición del Autor. Círculo de Lectores. FCE. México, D.F. 1994. p. 385). El Vanguardismo rescató éste y otros más anhelos del Romanticismo.

El Vanguardismo como proyecto cultural moderno, disputó en su momento junto a muchos otros proyectos de modernidad, buscando aliarse con la vanguardia política e intelectual de la época, siendo identificados así sus principales representantes, cuando no como heterodoxos, contrahegemónicos, subversivos o peligrosos, como “bohemos”. El proyecto cultural que proponía el Vanguardismo, lo extraía como una consecuencia lógica del arte, de la *poiesis*⁴ misma, al tiempo que utilizaba el espacio comunicativo que abre el arte como una vía eficaz y determinante para esparcir sus intenciones de transformación y renovación. El Vanguardismo estaba anclado en la creencia de que la expresión artística constituía una forma inmediata, muy legítima, más eficaz incluso que la acción política, para empujar al mundo moderno hacia una transformación benéfica para la humanidad. En este punto es preciso que recordemos su ubicación histórica, y el momento de mayor proliferación de movimientos vanguardistas: justo en el espacio entre las dos conflagraciones mundiales con que comenzó el siglo XX.

En la práctica, los vanguardistas llegaron a constituirse como pequeños grupos o comunidades de artistas, de escritores, circunscritos en su mayoría a un subcampo de producción restringida, aunque es preciso aclarar que todos los que aquí se mencionan, son posibles de ser mencionados debido a que en algún momento accedieron también al campo de gran producción, razón por la que sus obras han sido conservadas hasta ahora, como es el caso de los Futurismos ruso e italiano, el Dadaísmo y el Surrealismo. Estos pequeños grupos, o inclusive *élites* podríamos decir sin temor a errar, hacían tanto arte

⁴ Para una clara exposición sobre el concepto de *poiesis* ver “Herrera Guido, Rosario. *Poiesis: La Dimensión más Vasta de la Creación*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo”. Disponible en Internet en la siguiente dirección:

“http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/jueves/sesion15-16.30/HerreraRosario.pdf”. Rosario Herrera señala que “la *poiesis* recrea la cultura; por los antepasados la creatividad poética de la comunidad habita el presente y se proyecta hacia el futuro. Contar es cantar el origen del mundo de cada cual y de la comunidad, que alimenta el fuego de las palabras que nos congregan en torno a la cultura. Se trata de una poética que convoca no sólo a vivos y muertos, sino a los que están por venir. No importa si la poesía es leída por minorías: la creatividad poética de la memoria colectiva salva y preserva a toda comunidad y su cultura. La creatividad poética cruza el océano del tiempo para apoderarse de la creatividad colectiva, de los símbolos que vinculan a los pueblos” (p. 8).

como política, al mostrar que la modernidad podía ser ordenada de otra manera, al constituirse como movimientos culturales que buscaban dirigir el curso de la sociedad hacia un proyecto moderno específico, predominantemente cosmopolita, dentro del cual el arte y las funciones sensibles o sensoriales de la conciencia ejercieran una influencia determinante, por encima de la racionalidad instrumental o estratégica que propagaban la mayoría de los proyectos políticos de modernidad.

Utilizando este marco interpretativo y este contexto, pretendo observar al Estridentismo mexicano como un movimiento cultural vanguardista. Describir sociológicamente cómo observaba este movimiento a la modernidad, al arte, y cómo lograba relacionar estos dos elementos, a través de un marco de sentido que compartían como grupo, dentro del cual los espacios simbólicos, imaginarios como el Café de Nadie y Estridentópolis, yuxtapuestos a las locaciones reales, operaban como punto de partida para la creación artística y literaria.

Para ello será necesario generar otra narrativa, no una fantástica como la que utiliza Germán List Arzubide en su libro *El Movimiento Estridentista*, sino una narrativa que sea al mismo tiempo una descripción sociológica, independientemente de que pueda hacer uso de ciertos recursos semánticos y expresivos que difundió el Estridentismo.

La presente investigación se encuentra organizada en tres capítulos, que contienen diversos objetivos:

El primer capítulo estará centrado en presentar y analizar los orígenes del proyecto de modernidad cultural del Vanguardismo, mismo que se propagó y comunicó a través de diversos movimiento culturales que proliferaron principalmente en el período entreguerras (1909 - 1935) en Europa y en Latinoamérica. Gran parte de los teóricos y críticos del arte han coincidido en

nombrar a estos movimientos culturales como Vanguardismos (término que proviene de *avant-garde*). Entre ellos cabe mencionar al Futurismo (ruso e italiano), al Dadaísmo, al Ultraísmo, al Creacionismo, al Surrealismo, y por supuesto al Estridentismo. La discusión sobre el Vanguardismo recuperará la discusión sociológica sobre la modernidad. Analizaré el discurso que plantea el Vanguardismo como una forma particular de configuración semántica de modernidad.⁵

Para ello, me apoyaré principalmente en la teorización del sociólogo Joxetxo Beriain sobre las *Modernidades en Disputa*, en el historiador político Emilio Gentile, para quien el proyecto del Vanguardismo consistió en “elaborar un nuevo sentido de la vida y el mundo, y propagarlo a través de mitos modernos a las masas emergentes”⁶; en el historiador del arte Nicolás Casullo, quien realiza un trabajo sobre los orígenes culturales, estéticos y filosóficos del Vanguardismo, en su libro *Itinerarios de la Modernidad*; en la interpretación marxista del Vanguardismo que ha realizado el crítico literario Peter Bürger en su libro *Teoría de la Vanguardia*; y finalmente en la conceptualización que abre Niklas Luhmann sobre el arte desde la teoría de sistemas, en su libro *El Arte de la Sociedad*.

En el segundo capítulo me he propuesto desarrollar la descripción sociológica del Estridentismo. Quise proceder de una forma en que la descripción de la semántica utilizada por el Estridentismo, apoyada en los principales documentos producidos, se relacionara a su vez con la trayectoria social del Estridentismo; esto es, las posiciones ocupadas por los estridentistas en el campo político, artístico, literario e intelectual. Para esto ha sido de gran ayuda el libro de Luis Mario Schneider sobre el Estridentismo, titulado *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Aquí intentaré incorporar a la

⁵ Al respecto, señala Niklas Luhmann: “El discurso sobre la modernidad se plantea ampliamente en el plano semántico”, en Luhmann, Niklas. *Observaciones de la Modernidad. Racionalidad y Contingencia en la Sociedad Moderna*. Paidós. Barcelona, España. 1997. p. 14.

⁶ Gentile, Emilio. *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism and Fascism*. Praeger. Westport, Connecticut. London. 2003. p. 53.

discusión sobre el Estridentismo por lo menos a tres investigadores más, que considero han hecho un trabajo capital de recuperación de este movimiento: Evodio Escalante, con su libro *Elevación y Caída del Estridentismo*; Silvia Pappel, con su libro *Estridentópolis. Urbanización y Montaje*; y Rubén Gallo, con su libro *Mexican Modernity. The Avant Garde and the Technological Revolution*. En este apartado también analizaré la influencia del Estridentismo en la constitución del campo literario mexicano, así como su contribución al proyecto de modernidad cultural del Vanguardismo.

Finalmente, en el tercer capítulo, me interesa indagar sobre el origen del interés contemporáneo en la recuperación de modernismos “retro” como el Vanguardismo. Para ello me apoyaré en la teorización que hace el sociólogo Scott Lash sobre el modernismo y el posmodernismo. Lash plantea que el modernismo constituye un proceso de diferenciación cultural, mientras que el posmodernismo constituye un proceso inverso, de des-diferenciación o implosión cultural. Al posmodernismo, siguiendo a Lash, le corresponde un régimen de significación “figural”, mientras que el modernismo instituye un régimen de significación “discursivo”. Mi hipótesis es que la cultura posmoderna, al rescatar a los modernismos, los reintegra a su memoria como punto de referencia para observarse a sí misma. Algo similar a lo que hace la modernidad con la tradición. Se trata por supuesto, de una forma idílica, idealizada, una evocación de una época pasada con el objeto de fabricar para sí un marco de sentido. Es, tal vez, la “falta de” o desesperación por el sentido lo que lleva a la cultura posmoderna a retomar narrativas modernistas del pasado. Ahí radica la función de lo “retro”, tendencia actual muy difundida cuya finalidad consiste en rescatar sentidos olvidados, proyectándolos al contexto contemporáneo, donde estos modernismos van a operar como marcos de sentido. Al respecto, quiero señalar que este año se celebró en Italia -de una manera muy notable- los 100 años del movimiento futurista. De continuar esta tendencia, no descarto que para el año 2021 tenga lugar en México una celebración similar cuando se cumplan los 100 años del Estridentismo.



Capítulo I

El Vanguardismo como Proyecto Cultural Moderno



I. El Vanguardismo como Proyecto Cultural Moderno

1. El Concepto de Vanguardia

“Vanguardia” es una distinción semántica con la que se describe a sí misma la sociedad, y en especial el arte moderno. Esta distinción conlleva a su vez nociones cardinales sobre la forma de desarrollo y evolución de la sociedad. Al utilizar la noción de “vanguardia”, nos apoyamos en la distinción cultural *Tradicición/Modernidad*, y al mismo tiempo en la distinción temporal *Presente/Futuro*. Decir “vanguardia” supone una visión de la evolución de la sociedad donde ésta siempre se dirige hacia adelante, implica una visión lineal del tiempo: el presente por oposición al pasado, y el futuro por oposición al presente, donde todos los instantes son irrecuperables.

Esto que parece tan obvio por universal, lo señalo porque han existido también sociedades que se han representado el tiempo como recursivo, o cíclico. Desde esta otra imagen del mundo, la disputa entre tradición y modernidad no tendría sentido, ya que la tradición lo abarcaría todo, y al abarcarlo todo, sería inobservable.¹ Lo que es tradición siempre lo es para un observador que hace una distinción, a partir de la cual logra hacer observable, al seccionar el mundo, algo que de otra forma – como unidad – sería inobservable. La distinción está hecha, se contiene a sí misma: el mundo se muestra bifurcado para los observadores que acepten esta forma de distinción. La cuestión es dónde se coloque la indicación, de qué lado de la distinción se sitúe la marca, en dónde se haga énfasis: ¿qué posición toma el observador cuando distingue?

Como ha escrito Niklas Luhmann en su ensayo *La Cultura como Concepto Histórico*: “Desde que tenemos cultura, tenemos tradición, y dado que la

¹ Como señala Octavio Paz: “Los pueblos tradicionalistas viven inmersos en su pasado sin interrogarlo; más que tener conciencia de sus tradiciones, viven con ellas y en ellas” (Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” en *La Casa de la Presencia. Obras Completas 1. Poesía e Historia*. Edición del Autor. Círculo de Lectores. FCE. México, D.F. 1994. p. 339).

tradicción es algo que se puede observar, se puede uno acurrucar en ella u oponerse radicalmente”.² Esto significa que la vanguardia se coloca en una posición, desde la cual es capaz de observar la tradición de la que forma parte, y de oponerse a ella.

La cultura, entendida por Luhmann como una *perspectiva para la observación de la observación*³, posibilita que la sociedad moderna se observe a sí misma y se compare, tanto geográfica, cultural, como temporalmente.⁴ De forma análoga al observador humano, que sólo llega a saberse como tal cuando observa a otros observadores semejantes a él observando, la sociedad sólo puede observarse a sí misma como cultura cuando entra en contacto con otras culturas. La emergencia de la noción de cultura hace posible observar y describir formaciones sociales semejantes como culturas “extrañas”. Los criterios de distinción y demarcación cultural pueden ser geográficos, anímicos, morales, de gustos o de “estilos”: el hecho es que el observador se distingue de esa cultura, que es extraña para él. Y al lograr esto, queda en posición de observar su propio ámbito social como cultura. Nos encontramos ya, para entonces, en la observación de segundo orden, donde todo se vuelve contingente, y la cultura propia puede ser observada como una “actual” entre todas las culturas posibles, igual de improbable que las demás.

² Luhmann, Niklas. “La Cultura como Concepto Histórico” en *Teoría de los Sistemas Sociales II (Artículos)*. Universidad Iberoamericana. México, 1999. p. 211. De manera muy similar, Octavio Paz ha escrito: “Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición” (Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” en *Op. Cit.* p. 339).

³ Luhmann, Niklas. *Op Cit.* p. 212.

⁴ “Cultura es, si la aprehendemos así, un proyecto de mundo que engloba tanto la diferenciación histórica y la regional (<<lo nacional>>) como material comparable” (Luhmann, Niklas, *Op. Cit.* p. 200). Y más adelante: “El concepto de cultura eleva esta solución del problema y observa todo lo que cae bajo su comprensión, e incluso a sí misma, como contingente [...] Sobretudo lo que está en el fondo de la intención es que lo que debe ser comparado también puede ser de otra manera, por tanto, contingente. La cultura surge cuando nosotros seguimos esa dirección y siempre y cuando la mirada pueda volverse a otras formas y a otras posibilidades, y justamente esto distorsiona a la cultura con el mal nacimiento de la contingencia” (*Ibíd.* p. 207).

Lo moderno no es, sin embargo, otra cultura que se sobrepone a la cultura tradicional, como la cultura mexicana es distinta de la cultura italiana o argentina. Mas bien la distinción entre tradición y modernidad es una perspectiva para mirar la evolución de la sociedad. Si uno como observador acepta esta imagen del mundo, encontrará fácilmente la forma de esta disputa primaria entre tradición y modernidad prácticamente en todas las épocas que han sido documentadas históricamente.⁵ Sin embargo, creo que no hay que dejar de tener en cuenta que esta distinción es un producto reciente, actual, y no constituye una ley universal que pudiera explicar, p.e. como pretende Marx con la noción de lucha de clases⁶, la evolución de todas las sociedades en todos los tiempos. El hecho de que esta disputa entre tradicionalistas y modernos parezca confirmarse en múltiples episodios de la historia de la humanidad, es más una ilusión óptica disparada por nuestro fuerte anhelo de orden, que una constante social “objetiva”.

La noción de vanguardia aparece entonces como una descripción moderna de la sociedad moderna, que reactualiza la forma de observación *Tradición/Modernidad*, con un énfasis particular en la distinción temporal

⁵ Entonces uno bien puede afirmar como el dramaturgo rumano Eugéne Ionesco que, citando de un diccionario en una entrevista, comenta: “Una de las primeras vanguardias conocidas surgió en el siglo XVIII y ocasionó una polémica muy importante entre lo <<antiguo>> y lo <<moderno>>. La historia nos habla de esta polémica. Tengo aquí un diccionario que lo explica muy bien. En él puede leerse: ‘La querrela entre los <<antiguos>> y los <<modernos>>, que ha existido en todas las épocas y en todos los países, en cada civilización, constituye una tradición estética que ha dado lugar a formas poéticas y géneros literarios que hoy son reconocidos como clásicos, pero para ello ha tenido que darse esa oposición entre los defensores de lo antiguo y la tradición y los partidarios de la innovación’ Es decir, siempre han existido querrelas entre antiguos y modernos, y estos últimos han constituido las vanguardias, los movimientos de vanguardia, opuestos a lo que han considerado lo clásico, o sea, la retaguardia”. (Esta entrevista aparece en el libro *Movimientos Literarios de Vanguardia*. Salvat. Biblioteca de Grandes Temas. Texto de José Luis Giménez Frontín. Barcelona, 1973. p. 9).

⁶ “La historia de todas las sociedades hasta ahora es la historia de la lucha de clases”, dice Karl Marx, generando así una ley universal que supuestamente permitiría explicar la dinámica de todas las sociedades habidas y por haber. Claro que no es ésta la única descripción sociológica omniexplicativa que ha existido. También está la de Vilfredo Pareto: “La historia es un cementerio de aristocracias”. Y muchas otras, que han sostenido la pretensión positivista de generar leyes sociales universales. De igual manera, podría plantearse aquí: “La historia de la sociedad es la historia de la disputa entre tradicionalistas y modernos”. Mas no es ésta nuestra intención. De lo que se trata hoy en día sociológicamente es de generar construcciones semánticas con fines de observación, cognitivos (científicos); no de crear leyes o dogmas invariables.

Presente/Futuro. Este énfasis responde a la posibilidad de percibir y “prever” el desarrollo de las ideas, con el fin de anticiparse, “adelantarse”. Adelantarse para comunicar lo que vendrá.⁷ Y los que logran ver lo que vendrá son una minoría, un pequeño frente que se aventura en nuevos caminos con la plena confianza de estar estrenando formas nuevas de percepción y expresión, que más tarde pasarán a ser de “dominio público”. Hay un afán constante de distinción, de fuga, de huída hacia adelante. Nietzsche posiblemente inauguró el sentimiento de vanguardia, cuando declaró que no sería comprendido sino hasta el futuro. Por lo demás, las ideas del filósofo Friedrich Nietzsche constituyeron una influencia determinante para los vanguardistas, quienes al renunciar a ser comprendidos en su época, entraban a un juego de *quien pierde gana*⁸, con la confianza de que se adelantaban al futuro.

Echemos un vistazo a la emergencia histórica del término “vanguardia” (*avant-garde*):

Según el diccionario de términos literarios y teoría literaria publicado por Penguin, *avant-garde* es “un importante y muy usado término en la historia del arte y la literatura. Tiene claramente un origen militar [‘guardia avanzada’] y, aplicado al arte y a la literatura, denota exploración, búsqueda de caminos *pathfinding*”, innovación e invención: algo nuevo, algo avanzado [adelantado a su tiempo] y revolucionario”.⁹

⁷ Para ilustrar esto, cabe recordar algo que ha escrito Octavio Paz: “Por ejemplo, la revolución soviética nos pareció una ruptura de tal modo radical entre el pasado y el futuro, que un libro de viaje a Rusia se llamó, si no recuerdo mal, *Visita al Porvenir*” (Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” en *Op. Cit.* p. 337).

⁸ Pierre Bourdieu señala, al referirse al subcampo de producción restringida en el que opera la vanguardia artística, cuya ley fundamental es la independencia respecto a las demandas externas, que: “se basa como en un juego de *quien pierde gana*, en una inversión de los principios fundamentales del campo del poder y del campo económico. Excluye el afán de beneficio y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los rendimientos monetarios; condena el anhelo de los honores y de las grandezas temporales” (Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, España. 1995. p. 322).

⁹ Cuddon, J.A, et.al. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books. Inglaterra, 1998. p.68. Traducción propia.

En la misma entrada del diccionario encontramos que muy probablemente el primero en utilizar el término con ese sentido fue Gabriel-Désiré Laverdant, quien publicó en 1845 un trabajo titulado *De la mission de l'art et du rôle des artistes*. En él, escribió:

El arte, la expresión de la sociedad, manifiesta, en sus más altos vuelos, las tendencias más avanzadas de la sociedad: es el precursor y el revelador. Luego entonces, para saber si el arte cumple valiosamente su apropiada misión como iniciador, si el artista es realmente de la *vanguardia*, uno debe saber hacia dónde se dirige la humanidad, cuál es el destino de la raza humana...¹⁰

Más tarde, en 1878, Mikhail Bakunin fundó y publicó por un corto tiempo un periódico dedicado a la agitación política llamado *L'avant-garde*. En este período, el sentido del término *avant-garde* aún no se aplica con el sentido en que se utiliza hoy día. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar cuando el poeta simbolista Charles Baudelaire hace referencia con desdén a "*les littératures d'avant garde*", refiriéndose a los escritores radicales de la izquierda política.

Durante el último cuarto del siglo XIX, "vanguardia" aparece tanto en contextos políticos como culturales. Gradualmente, el sentido cultural-artístico del término desplaza al sentido socio-político. En la actualidad, estamos acostumbrados a referirnos a prácticamente cualquier cosa como "de vanguardia" cuando se trata de algo nuevo, revolucionario, que denota modernidad, actualidad o anticipación. Sin embargo, para los fines de este trabajo, me interesa centrarme en un momento de la historia donde el concepto de *avant-garde* obtuvo un sentido más específico, al constituirse como un movimiento cultural cosmopolita, que tuvo presencia en numerosos países, tanto europeos (Alemania, Italia, España, Francia, Suiza, Rusia, Gran Bretaña) como latinoamericanos (México, Argentina, Chile, Brasil, Perú). Este movimiento cultural es el Vanguardismo. El Vanguardismo como tendencia artística tuvo sus precursores en diversos poetas, artistas e ideólogos del arte de la segunda

¹⁰ Citado en "*Dictionary of Literary Terms & Literary Theory, Op. Cit.*". Traducción propia.

mitad del siglo XIX, como son los simbolistas Verlaine, Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé, así como el poeta Apollinaire y Alfred Jarry. Podemos ubicar su inicio discursivo con el Futurismo de Filippo Tomasso Marinetti, su punto de mayor producción cultural en el período entre-guerras, y su punto de culminación con el Surrealismo de André Bretón, habiendo ya pasado por el Dadaísmo, el Creacionismo, el Ultraísmo y toda una serie de “ismos”, entre ellos el Estridentismo iniciado por el mexicano Manuel Maples Arce, mismo que nos enfocaremos a analizar en el segundo capítulo de esta tesis.



2. Génesis del Vanguardismo

Me gustaría comenzar por observar y describir las disposiciones culturales que posibilitaron la emergencia de los movimientos vanguardistas, disposiciones que éstos lograron vincular en formas de sentido, comunicación, expresión y expectativas, valiéndose del arte (poesía lírica, ensayo, prosa poética, pintura, música, fotografía, cine) y de los medios de comunicación de masas (radio, libro, periódico). Para ello me ubicaré al comienzo del siglo XX, en un período de múltiples transformaciones políticas, económicas, tecnológicas y urbanas. Dentro de este período tuvieron lugar importantes acontecimientos a nivel internacional como son la primera guerra mundial, la revolución bolchevique, el Fascismo italiano, y por supuesto la revolución mexicana. La razón por la que menciono todo esto es porque estoy convencido de que existen disposiciones culturales (ideológicas, políticas, éticas y estéticas) que posibilitan el surgimiento y la propagación del espíritu vanguardista.¹¹

El Vanguardismo se sitúa dentro de un torbellino de transformaciones sociales¹². Es necesario pensarlo dentro de la cultura, no como un fenómeno artístico aislado que se (auto) limita a proclamar una verdad estética (en competencia con la verdad estética de otras vanguardias), sino como un

¹¹ El investigador argentino Nicolás Casullo piensa al Vanguardismo “como fenómeno cultural, sociocultural, político-cultural que atraviesa una época de lo moderno, para intervenir como lectura fuerte de la crisis y crítica de ese tiempo” (Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del Pensamiento y Tradiciones Intelectuales desde la Ilustración hasta la Posmodernidad*. Eudeba. Buenos Aires, Argentina. 1999. p. 66).

¹² Nicolás Casullo habla de una época de proliferación de “fenómenos de aceleración tecnológico-cultural de la historia, con la diferencia que a principios de siglo esa conciencia, esa aceleración de la historia calaba muy fuerte y esperanzadoramente en el espíritu de la gente”. Es decir, que “no solamente era una fragua del mundo, acontecer de lo social, sino conciencia de ello en sentido de profunda expectativa sobre la propia historia”. De acuerdo al investigador, “esta conciencia habilitaba – esto tiene que ver con las vanguardias – la idea de que la historia no solamente se aceleraba en las estructuras productivas, sino también en el campo de las ideas, de los proyectos colectivos, de los armados doctrinarios, para aparecer como posibilidad de ruptura de modelos y lógicas, y el pasaje a otro momento de la modernidad, momento que sería claramente post-burgués. De ahí la idea – tanto en el campo político como en el campo artístico – de la necesidad de constituirse en *avanzada* para este tránsito de un tiempo a otro” (Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Op. Cit.* p. 67).

proyecto cultural inscrito en la modernidad. Y esto quiere decir: un proyecto de modernidad que parte de una observación de la modernidad.¹³

El Estridentismo formó parte de una serie de movimientos culturales que proliferaron entre los años 1909 - 1935¹⁴, que se iniciaron en Europa, más tarde extendiéndose a Latinoamérica, y que tuvieron su mayor auge en el período entre la primera y la segunda guerra mundial, movimientos a los que agruparé en el concepto histórico de Vanguardismo. Mi argumentación es que el Vanguardismo, a diferencia de lo que señalan algunos libros de historia del arte, no se planteó solamente revoluciones en la forma de la creación artística, sino que su campo de batalla se extendió a la esfera pública de la sociedad, es decir, a la cultura misma. Y esto significa que estos movimientos se colocaron en una perspectiva de observación de segundo orden.

Cuando hable de Vanguardismo, me estaré refiriendo exclusivamente a este momento histórico (1909–1935) en que la vanguardia artística se concentró en una profusión de movimientos culturales. Esto, sin dejar de tener en cuenta que el vanguardismo buscó aliados tanto en la vanguardia política como intelectual. Utilizaré este concepto histórico – Vanguardismo - para referirme a la configuración específica de proyecto cultural moderno que surge en esta circunstancia espacio-temporal, cuya fuente y soporte principal va a ser la experimentación y búsqueda en la forma del arte.

¹³ Niklas Luhmann niega que la cultura constituya un sistema o esfera social autónomo y diferenciado, como lo son el arte, la política, la religión, el derecho o la economía. En cambio, la cultura es *una perspectiva para la observación de la observación* (Luhmann, Niklas. “La Cultura como Concepto Histórico” en *Teoría de los Sistemas Sociales II (Artículos)*. Universidad Iberoamericana. México, 1999. p. 212). Esto es importante. Como señala Kai-Uwe Hellmann: “Cuando se habla de cultura, se trata entonces de observación de observaciones, tanto de propios como de extraños. Esta especial atención en la contingencia de perspectivas parte a su vez de una especie de cambio de paradigma. Ya que la hasta hoy predominante y amplia creencia en la igualdad de perspectivas – sin contar con las divergencias de opinión menores, pero no por eso susceptibles de descuido – ha venido cediendo su lugar al discernimiento sobre una desigualdad de las perspectivas cada vez más difícil de tornar invisible, y apenas con ésta se despierta la necesidad de comparar perspectivas” (Hellmann, Kai-Uwe. *El Consumo como Cultura. Una Perspectiva Teórico-Sistémica*. en “Estudios Sociológicos”, XXV, 75, 2007. Traducción del alemán de Gerardo Argüelles Fernández).

¹⁴ La mayoría de los movimientos vanguardistas se encuentran contenidos dentro de estos 26 años, comenzando con el nacimiento del Futurismo (1909) y concluyendo con el fin el Surrealismo (1935).

Como señalé previamente en la introducción, la orientación vanguardista no es exclusiva del campo artístico, existen también vanguardias políticas y vanguardias intelectuales, al menos.¹⁵ Me interesa presentar cómo va a identificarse el Vanguardismo con estos tres tipos de vanguardia, gracias a la consolidación en el campo del arte de la figura del “artista”, en el campo de la política de la figura del “activista político”, y en el campo intelectual de la figura del “intelectual”. Otro punto interesante es ver cómo se dan las condiciones para que surja una figura que cobra presencia relevante en estos tres campos. Se trata de la figura del “intelectual total”, que será el sueño más característico de la vanguardia, mismo que podemos reconocer en el surgimiento de figuras híbridas como el artista-propagandista político (Marinetti), el hombre nuevo o súperhombre (Nietzsche), el poeta-obrero (Maiakowski) o el poeta-soldado (D’Annunzio). Este ideal del “intelectual total” realizado en múltiples esferas de la vida - poéticas, militares, místicas, científicas, tecnológicas, etc - constituye una evocación de la época renacentista, apreciada por los vanguardistas como un momento muy alto en la historia de la cultura humana, donde existían figuras-genio como Leonardo da Vinci. Este ideal encontrará su realización, y su justificación en personajes como Gabriele D’Annunzio, F.T. Marinetti o André Bretón. En su libro *Las Reglas del Arte*, Pierre Bourdieu menciona a Jean Paul Sartre como un ejemplo muy claro de esta figura del intelectual total de vanguardia: filósofo, activista político, novelista y bohemio de los cafés literarios.



¹⁵ Son éstos los tres tipos de vanguardia que tomaré en cuenta para el análisis del Vanguardismo: vanguardia artística, vanguardia política y vanguardia intelectual.

3. Estética del Vanguardismo

Para rastrear los orígenes estéticos y filosóficos del Vanguardismo, no iré más lejos que al surgimiento del Romanticismo, tendencia artística y literaria de la que el Vanguardismo puede bien considerarse heredero directo. Como apunta Octavio Paz en *Los Hijos del Limo*, a partir del Romanticismo¹⁶ se desenvuelve una cadena continua de rupturas artísticas que evoluciona hasta llegar al Vanguardismo, y más tarde hasta nuestros días.¹⁷ El Romanticismo puede rastrearse desde el siglo XVIII con las ideas filosóficas de Rousseau, Goethe, Schiller o Herder. Entre los analistas del Romanticismo no existe un consenso sobre lo que debe entenderse por *romántico*, tan sólo F.L. Lucas contó 11,396 deficiones de “romántico”. Para los efectos de esta investigación, no resulta fundamental ahondar en esto. El aspecto del Romanticismo que me interesará señalar es el de la semántica que éste movimiento logra reunir. Dicho de manera sencilla, la postura fundamental de la tendencia romántica consiste en identificarse con el lado “emotivo”, “emocional”, “oculto”, “nocturno”, “espiritual” o “irracional”, que la distinción *Razón/Sentimientos* marca. En este sentido, el Romanticismo constituye una reacción frente al Racionalismo, proyecto filosófico-científico impulsado, entre otros, por Descartes y Newton, quienes desconfiaban de los sentidos y reflexionaban acerca de una relación con el mundo fundamentalmente mediada por el *cogito*.

¹⁶ También Norma Angélica Ortega apunta: “De igual manera que el Renacimiento sentó las bases para la época neoclásica, el Romanticismo ha sido el punto de arranque para la literatura moderna” (Ortega, Norma Angélica. *Vicente Huidobro, Altazor y las Vanguardias*. Biblioteca de Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 2000. p. 25).

¹⁷ Octavio Paz habla de una tradición moderna, cuya continuidad propia está dada por la ruptura: “Lo moderno es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo [...] Al decir que la modernidad es una tradición cometo una leve inexactitud: debería haber dicho, *otra* tradición. La modernidad es una tradición polémica, y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición, que a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad [...] Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición [...] El arte y la poesía de nuestro tiempo viven de modernidad y mueren por ella [...] Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura : crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” y “La Otra Voz” en *La Casa de la Presencia. Obras Completas 1. Poesía e Historia*. Edición del Autor. Círculo de Lectores. FCE. México, D.F. 1994. pp. 333-335).

Frente a esta idea romántica del arte del siglo XVIII, va a predominar en el siglo XIX una postura ante el arte conocida como Realismo, que se planteaba como una reacción directa frente a los románticos. Junto con el Realismo surgen ideas filosóficas afines como el Materialismo Histórico o el Positivismo que, no obstante su pretensión realista, poseen también una fuerte carga idealista, heredada del Romanticismo.

La gran mayoría de los historiadores y críticos de arte coinciden en que a fines del siglo XIX comienza a surgir un tipo de literatura y arte que utiliza *la ruptura con la doxa establecida* como fundamento, como forma de proceder y acercarse a la creación. Esta irrupción de manifestaciones en busca de nuevas formas de expresión puede englobarse en la corriente conocida como Modernismo. El Modernismo surge como “una ruptura con las reglas establecidas, tradiciones y convenciones”, al tiempo que busca “maneras frescas de ver la posición y función del hombre en el universo” y experimentar con la forma y el estilo.¹⁸ El Modernismo tuvo dos grandes corrientes: el Parnasianismo y el Simbolismo. Los primeros apelaron por un arte puro, que ponía el énfasis en la métrica y la retórica, en la forma, retomando la consigna de *l'art pour l'art*, lanzada por Teófilo Gautier y la Escuela de Arte en 1833.¹⁹ Los segundos se decidieron por lo que bien podría llamarse *la vida secreta de las palabras*, como la película del mismo nombre; dejando de lado la métrica formal y rigurosa de la poesía para concentrarse en llegar al fondo de la expresión, en revelar el carácter íntimo y simbólico del universo a través del uso del lenguaje.

En el siglo XX, los vanguardismos son los herederos directos de esta polémica entre parnasianos y simbolistas; y se debaten entre ambas posturas. La investigadora Norma Angélica Ortega señala, por ejemplo, que Rubén Darío

¹⁸ Cuddon, J.A, et.al. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books. Inglaterra, 1998. p. 515

¹⁹ Ortega, Norma Angélica. *Op. Cit.* p. 55. En este libro puede encontrarse un gran esbozo sobre los orígenes estéticos de la vanguardia. Por otra parte, Peter Bürger señala que: “La plena diferenciación de los fenómenos artísticos sólo se alcanza en la sociedad burguesa, con el Esteticismo, al que responden los movimientos históricos de vanguardia”. (Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, España. 1987. p. 54).

es considerado tanto parnasiano como simbolista.²⁰ Otro ejemplo lo constituye el poeta Enrique González Martínez, quien se decide por el Simbolismo con sus famosos versos:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje [...]
Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda...

Octavio Paz señala que “desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el Liberalismo, el Positivismo y el Marxismo”.²¹ El Vanguardismo no será la excepción. En ella encontrarán expresión artística estas críticas a los distintos proyectos ideológicos de modernidad. Un ejemplo de ello lo constituye el Dadaísmo: un grupo formado en Suiza por refugiados, revolucionarios y prófugos del servicio militar, quienes, en medio de una guerra mundial, presentan una visión absurda, desesperanzada, vacua del mundo moderno. Lo paradójico de esta crítica a la modernidad es que sólo resulta posible dentro de ésta misma. Como señala también Paz: “El arte y la poesía de nuestro tiempo viven de modernidad y mueren por ella”.²²

Según la visión de Octavio Paz, el arte moderno se ha constituido a través de una serie de rupturas, sin embargo, “un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX”.²³ ¿Y cuál es ese principio? Quizá el poeta Arthur Rimbaud logró resumirlo muy bien cuando expresó: “Hay que ser absolutamente modernos”. Se trata del deseo de alcanzar la modernidad, y al mismo tiempo, de expresar su drama, su tragedia, como el Fausto de Goethe: arquetipo de las consecuencias no buscadas de la modernización.

²⁰ Ortega, Norma Angélica. *Op. Cit.* p. 55.

²¹ Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” en *Op. Cit.* p. 325.

²² *Ibíd.* p. 334.

²³ *Ibíd.* p. 337.

La modernidad se constituye entonces como una gran narrativa que da soporte a gran cantidad de expectativas artísticas, sociales y culturales. Octavio Paz también señala que la edad moderna se concibe a sí misma como revolucionaria: “La modernidad comienza por cambiar el sentido de la palabra ‘revolución’. A la significación original – giro de los mundos y de los astros – se yuxtapuso otra, que es ahora la más frecuente: ruptura violenta del orden antiguo y establecimiento de un orden social más justo y racional”.²⁴ Esta es una de las grandes modificaciones semánticas que tuvieron lugar al emerger la sociedad funcionalmente diferenciada.

¿Y cómo no ocuparse de la modernidad cuando ésta constituye la fuente de todos nuestros deseos y de todas nuestras satisfacciones? El arte moderno no acepta a la modernidad como dogma, siempre ha existido un cuestionamiento de su parte, una relación conflictiva, irritante. Octavio Paz dice que hay un conflicto entre poesía y modernidad que se inicia con los prerrománticos y que se prolonga hasta nuestros días: “Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura moderna se niega y, al negarse, se afirma y confirma su modernidad”.²⁵ Todo este juego de palabras de Octavio Paz logra darnos cuenta del carácter paradójico de la estética del Vanguardismo frente a la modernidad: siempre la ha mirado con una postura ambivalente, más nunca ha dejado de ser su objeto predilecto de expresión. Cada vanguardismo presenta un panorama diverso de modernidad: el Dadaísmo presenta la modernidad sombría, desencantada, absurda; el Futurismo presenta la modernidad idónea, apolínea, tecnológica. El Estridentismo también presenta su visión propia de la modernidad. Evodio Escalante señala que el Estridentismo sostiene una posición ambivalente frente a la modernidad muy característica: al mismo tiempo que ve a la modernización mexicana con el entusiasmo propio del Futurismo, da expresión también a sentimientos urbanos oscuros como la enajenación, la soledad, la angustia y la desesperación.

²⁴ *Ibíd.* p. 356.

²⁵ *Ibíd.* p. 359.

He ahí el doble carácter de la modernidad: seduce con sus progresos técnicos pero trae consigo también toda una serie de consecuencias perversas. La concepción de la modernidad que manejó el Estridentismo no es la de Marinetti exactamente; ni tampoco la de Kafka del todo: van y vienen entre la aceptación entusiasta y el desencanto de la vida en la ciudad. Las angustias del señor K no son desconocidas para los estridentistas; es más, el señor K casi podría haber sido un personaje de Arqueles Vela. Un ejemplo del personaje solitario, perdido en el anonimato de la masa, puede encontrarse en *La Señorita Etcétera*, prosa poética de Arqueles Vela:

“Como no hablo más que mi propio idioma, nadie podrá comunicarse conmigo. Ya tenía mucho de vivir en la ciudad y no conocía nada de la ciudad. Apenas si conjeturaba algo del cuarto que ocupaba en el hotel. La vida casi mecánica de las ciudades modernas, me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido. Me acostumbraba a no tener las facultades de caminar conscientemente. [...] Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática”.²⁶

Sin embargo, los estridentistas se entusiasman con este tipo de expresiones:

“Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; a la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas; a las glotonas estaciones de ferrocarril que devoran serpientes fumadoras; a las fábricas que cuelgan de las nubes con las serpenteantes líneas de su humo; a los puentes como saltos de gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrillar de los ríos bañados por el sol; a los *paquebots* aventureros husmeando el horizonte; a las locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos, y al vuelo

²⁶ Vela, Arqueles. *La Señorita Etcétera* en “Maples Arce, Manuel; Vela, Arqueles; List Arzubide, Germán; et. al. *El Estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades. UNAM, 1983. p. 32”.

resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta”.²⁷

“Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente - Ruiz Huidobro - junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emilio Verharen, tan sinceramente amada por Nicolás Beaudin y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia”.²⁸

Si bien podemos reconocer ciertos elementos estéticos compartidos en varias manifestaciones de Vanguardismo artístico, como el uso del *collage* en la gráfica, la renuncia a la rima en la poesía, la experimentación con la fotografía, el tema de la modernidad o el predominio de la abstracción, resulta difícil - incluso en términos puramente estéticos, llegar a concebir una idea homogénea de lo que fueron los vanguardismos. Entre los que siempre son mencionados están el Futurismo (ruso e italiano), el Dadaísmo, el Ultraísmo, el Expresionismo, el Surrealismo y el Imaginismo. Se sabe que en Latinoamérica también tuvo sus manifestaciones el Vanguardismo, y entre ellas están el Creacionismo de Vicente Huidobro, el Modernismo brasileño, y por supuesto el Estridentismo mexicano, en el cual me enfocaré más adelante.

²⁷ Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifestos y Textos Futuristas*. Ediciones del Cotal. Barcelona, 1968. p.131.

²⁸ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Cartel fijado el 31 de diciembre de 1921 en los muros del centro de la ciudad de México. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 1997”.

Todas estas clasificaciones entre los distintos “ismos” y la variedad de sus propuestas han servido fundamentalmente como forma de mostrar erudición y conocimiento sobre la Historia del arte. Por una vuelta un tanto irónica, es la gran producción de los vanguardismos, que pretendían contrarrestar el arte de museo con un arte vivo, la que ha ido a poblar los museos *brand new* de “arte moderno”. Ahí podemos ir a observar los objetos que ellos crearon y que han sido conservados. Sin embargo, corremos el riesgo, gracias a todo este archivo que ahora conservamos sobre el Vanguardismo, de perder de vista las intenciones originales para las que fueron hechas aquellas piezas. El museo las organiza en un contexto distinto, y al observarlas así todas juntas, esperando la interpretación o la pura contemplación, resulta sencillo pensar que el arte posee cierta continuidad por sí mismo, que de alguna forma la estética se ha desarrollado independiente a la experiencia de los artistas en el mundo; es decir, que podemos pensar la evolución del arte como aproblemática, como simples fluctuaciones entre tendencias estéticas. Ese es un efecto que logran los museos.

Esto nos lleva a pensar entonces, por ejemplo, que el Dadaísmo surgió como respuesta lógica al Futurismo, el Futurismo al Expresionismo, y el Surrealismo al Dadaísmo. Estaríamos cayendo en una explicación circular de la dinámica de algo que podríamos denominar como “las corrientes artísticas o literarias”. Hasta cierto punto, la teoría literaria puede prescindir en gran medida de los contextos culturales y ocuparse de estos movimientos como propuestas estéticas, como formas particulares de hacer arte meramente, desvinculadas de toda dimensión ideológica o simbólica, sin referirlas a un marco de sentido que podemos encontrar en la cultura. Mas el análisis sociológico de las obras de arte tiene que referir todos estos movimientos artísticos a transformaciones culturales, es decir, en gran medida a desplazamientos semánticos en el seno de la sociedad.²⁹ En base a ello me he

²⁹ Niklas Luhmann señala, respecto a esto, que “La continuidad en el plano de los desarrollos socioestructurales (sistema financiero, política organizada en forma de Estado, investigación que apunta a la modificación del saber, medios de comunicación de masas, derecho

propuesto articular una génesis semántica del Vanguardismo, que me permita dar cuenta de su razón de ser, no estética, sino cultural.³⁰ La pregunta es: ¿cómo observa - y cómo describe - el Vanguardismo el problema de la modernidad? Es decir, ¿cómo lo comunica a la sociedad, desde el arte?



exclusivamente positivo, educación de toda la población en clases escolares, etc, todos ellos fenómenos específicamente modernos) es imprevisible; sólo se refuerzan la explotación de las posibilidades que hay en ellos y la percepción de los problemas que llevan consigo. Sólo en la descripción de estos fenómenos y de las ambiciones y riesgos que subyacen a ellos puede haber discontinuidades. Por tanto con una continuada evolución socioestructural, una discontinuidad, una por así decirlo <<asustada discontinuidad de la semántica>>". (Luhmann, Niklas. *Observaciones de la Modernidad. Racionalidad y Contingencia en la Sociedad Moderna*. Paidós. Barcelona, España. 1997. p. 18).

³⁰ Por otro lado, hablar de cultura es por supuesto hablar de poder, pues la cultura también se produce y es necesario poseer los medios de producción, tanto simbólicos como económicos, para estar en condiciones de ser un "productor".

4. Semántica del Vanguardismo

Comenzaré por diferenciar, de la misma manera en que Luhmann lo hace, entre estructura social y semántica³¹, haciendo énfasis en la semántica del Vanguardismo, la cual me avocaré a describir más adelante en este apartado.

Partiendo de esta distinción, voy a diferenciar en lo sucesivo dos planos de análisis:

1] El análisis de las autodescripciones de la sociedad moderna (mitos, narrativas y marcos de sentido) que retoma el Vanguardismo. Aquellas ideas que extrae de la sociedad, seleccionándolas, desarrollándolas, y que vuelve a poner en juego en la sociedad, a través del sistema del arte y del sistema político, y en la esfera pública a través de los medios de comunicación de masas. Podemos decir entonces, valiéndonos de un concepto de Pierre Bourdieu, que el principal capital cultural del Vanguardismo es su semántica tan característica, tan propia.³² Estas descripciones, que el Vanguardismo recoge y organiza en formas de sentido, logran vehicular una amplia gama de expectativas. A través de ellas los vanguardistas logran articular un plan de transformación para cambiar el mundo. Ésa es la función del manifiesto de grupo: concentrar expectativas y disparar la acción colectiva hacia adelante, unificada en unos mismos objetivos, como el rayo láser, que vuelve a la luz coherente y la dispara en un sólo haz de luz.

³¹ Niklas Luhmann señala que el discurso sobre la modernidad se plantea ampliamente en el plano semántico (Luhmann, Niklas. *Observaciones de la Modernidad. Op. Cit.* p. 14). Por tal motivo, una de las tareas centrales de la Sociología es el análisis de la relación entre la estructura social y la semántica. A riesgo de malinterpretar a Luhmann, pero con la ventaja de acercarlo un poco más a la discusión que aquí concierne, podríamos identificar a la semántica con las "narrativas", "discursos", o "marcos de sentido", "mitos" inclusive, con los que opera la sociedad y se autodescribe. Según Luhmann, mientras que en la estructura social se presenta una continuada evolución, en la semántica existe una "asustada discontinuidad". Es decir, que mientras las estructuras sociales evolucionan y se transforman lentamente, las descripciones que genera la sociedad sobre sí misma pueden incluso coexistir y al mismo tiempo ser ampliamente opuestas.

³² Semántica, aquí entendida, como provisión de temas: "Llamamos a esta provisión de temas, cultura, y cuando ésta se ha almacenado para fines comunicativos, semántica" (Luhmann, Niklas. *Sistemas Sociales. Lineamientos para una Teoría General.* Anthropos y Universidad Iberoamericana. México, D.F. 1998. p. 161).

2] El análisis de las posiciones ocupadas por los vanguardistas, en el campo artístico, político e intelectual (recordemos que su idea era no limitar su acción a un sólo campo). Los artistas vanguardistas van a ser predominantemente jóvenes cuyo capital económico heredado es vasto o suficiente, es decir, identificados por el discurso marxista como “burgueses” o “pequeñoburgueses”, con posibilidad de acceder a la “alta cultura” y de integrarse a un modo de vida acomodado.³³ Los jóvenes artistas de vanguardia van a rechazar este modo de vida, designándolo como “burgués”, más no por las mismas razones que la vanguardia política y la vanguardia intelectual también lo rechazan.³⁴ El Vanguardismo rechaza el rol que la sociedad, descrita por ellos como “burguesa”, le asigna al arte dentro de su proyecto cultural. Dentro de éste, el arte aparece contemplado como un “complemento” o un “ornamento”, cuya función es embellecer estéticamente la vida, decorarla, sin ningún valor cognitivo -de ruptura con las preconiciones o narrativas dominantes- que confronte al orden social. Más aún, las obras de arte son valuadas predominantemente por su valor de cambio económico, es decir, como mercancías, como *commodities*.³⁵ El Vanguardismo desea llevar a cabo una revolución a nivel cultural: transformar la forma “burguesa” de disfrutar el arte como un entretenimiento inofensivo, placentero, sosegante; al mismo tiempo que se opone a lo que Walter L. Adamson ha denominado *commodity culture*. Ellos desean, en primera, un arte no de contemplación, sino de acción; y en

³³ En este punto, cabe recordar la conocida frase de Jean Paul Sartre, que expresa la paradoja - y el punto ciego - de un análisis marxista que explica a la obra de arte como un mero producto ideológico, “superestructural”, cuya función sería legitimar la dominación de una clase social, es decir, de cierto orden económico: “El Marxismo demuestra que Paul Valery es un intelectual pequeño burgues, pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeño burgueses no son Paul Valery”.

³⁴ Es interesante cómo el Vanguardismo como movimiento cultural coincide en un rechazo determinante al ideal de modo de vida vigente, exitoso económicamente, consumista y refinado, al que designa como “burgués”, a pesar de que el motivo del rechazo de éste modo de vida, por parte de los tres tipos de vanguardia que aquí he contemplado (política, artística e intelectual), es diverso.

³⁵ Así lo observa Walter L. Adamson en el capítulo uno de su libro *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Adamson L. Walter. *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press. Los Angeles, California. 2007).

segunda, un arte cuyo valor espiritual no quede devaluado frente a su valor de cambio económico.³⁶

Estas demandas las enfrentarán continuamente a un público, y a un mercado, cuyas expectativas acerca de la experiencia artística no corresponden con las expectativas del artista vanguardista. Ellos requerirán el apoyo económico y político necesario para promover su proyecto de modernidad cultural alternativo. Es gracias a que logran hacerse de los capitales (simbólicos, culturales y económicos) necesarios, y a que logran ocupar posiciones clave dentro del campo intelectual, que consiguen formar grupos con objetivos específicos de transformación cultural y posibilidades reales de influencia en la esfera pública de la sociedad.

Hecha esta distinción, mostraré a continuación los elementos que constituyen la semántica del Vanguardismo:

- *Burgués / Bohemio*

Los vanguardistas observan que, detrás del ímpetu de acumulación de capital económico por parte de las personas y grupos más poderosos, existe a su vez un programa cultural que sostiene la ilusión de que lo más importante, para alcanzar el éxito, es acumular riqueza. Este éxito no lo puede dar la contemplación de una obra de arte, la escritura de una poesía, la percepción de la sensualidad, la experiencia de formar parte de una comunidad: todos ellos – bajo la ideología “burguesa”- son sólo recompensas o satisfactores de poca importancia, derivados de haber alcanzado el éxito económico.

Estos vanguardistas (artistas, escritores, poetas, intelectuales, activistas políticos), que serán denominados como “bohemos” en contraposición a los

³⁶ En este punto resulta imprescindible mencionar el libro publicado por el vanguardista Wassily Kandinsky en 1912, titulado *Sobre lo Espiritual en el Arte*, como una gran influencia en la postura del Vanguardismo con respecto al “materialismo” mercantilista.

“burgueses”, alcanzan a percatarse, y a hacer la observación clave, de que para ser “burgués” no basta solamente con poseer la riqueza o el capital económico, sino que hace falta pensar como tal, adscribirse a un proyecto de vida “burgués”, a un programa cultural específico. Ser “burgués” radica entonces, no en el hecho objetivo de tener o haber acumulado capital económico, sino en tener ciertas aspiraciones de vida dadas por una ideología de clase “burguesa”, siendo una de las principales ambiciones de este proyecto de vida la acumulación de la riqueza.

Aquí el Vanguardismo se coloca, debido a la autonomía del sistema del arte, y a la perspectiva comparativa que posibilita la noción de cultura, en un nivel de observación de segundo orden.³⁷ Así como hay gente de vastos recursos económicos que no comparte el programa cultural de la burguesía, existe también gente de pocos recursos que “simula” tener el capital económico para ajustarse al modo de vida “burgués”, cuando en realidad no lo tiene, cuya mayor aspiración es lograr “dar el ancho” para adoptar este modo de vida.

Esto se debe, podríamos decir junto con Karl Marx, a que “en todas las épocas, las ideas de la clase dominante se vuelven las ideas dominantes”. Las aspiraciones culturales o expectativas de vida, la ideología, no implican necesariamente una correlación con la posición económica o el *status* que se tenga en la sociedad. Para los vanguardistas, son “burgueses” aquellos que se encuentran adheridos a la idea de éxito y a la vía de reconocimiento que el programa cultural “burgués” propone, es decir, aquellos que están permeados por la ideología de la clase “burguesa”. El Vanguardismo encontrará eco no sólo en un cierto sector o “clase” de la sociedad, sino que personas de muchos o pocos recursos, trabajadores o herederos de riquezas familiares, coincidirán en

³⁷ Peter Bürger, siguiendo una reflexión de Karl Marx, distingue entre “crítica inmanente al sistema” y “autocrítica”. La crítica inmanente en arte englobaría críticas en cuestiones estéticas, formales; mientras que la autocrítica, implicaría un sistema que critica a la “institución” del arte en cuanto tal, en el seno de la “sociedad burguesa”, es decir, lo que aquí manejamos como observación de segundo orden. Él señala entonces: “Mi segunda tesis afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica” (Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia. Op. Cit.* p. 62).

rechazar junto con ellos, aunque sea por diversos motivos, el programa cultural dominante.

Así pues, la ecuación marxista “la conciencia es producto del ser social” no debe entenderse como una mera relación en la que una determina a la otra, en el sentido de decir que poseer el capital económico inhibe las posibilidades del sistema psíquico de salir de un cierto rango de rendimientos de tipo “burgués”. En ese caso la existencia misma de Marx o de Engels, como observadores de segundo orden, en el seno de la vida social burguesa, sería inconcebible. Los vanguardistas tendrán condiciones socioeconómicas particulares, de igual modo que todas las personas las tienen, pero eso no significa que no puedan llegar a ser críticos al modo de vida que impulsa el programa cultural dominante en la sociedad, es decir, llegar a constituirse como observadores de segundo orden.

El programa cultural vigente, por el hecho de ser hegemónico, tiende a volverse invisible. Los que actúan en él usualmente no logran percatarse de que están siguiendo una pauta. El hecho de que se reconfirme una y otra vez lo legitima como vía para lograr el reconocimiento. Como todo programa cultural cumplido, define primero sus objetivos (en este caso el éxito), y luego propaga cuáles son las vías para acceder a él. La complejidad se reduce de forma descomunal: de todos los posibles caminos para lograr el tan anhelado éxito y el reconocimiento social se impone uno sólo. El ciudadano íntegramente permeado por la ideología “burguesa” no es entonces consciente de que las cosas bien serían posibles de otra manera.

El Vanguardismo cobra conciencia de que existe un programa cultural, un modo de vida que es vigente en la sociedad de aquella época, que le otorga cierto *status* al arte.³⁸ Esto constituye su primer logro, pues entonces se coloca en

³⁸ Así señala Bürger: “El Dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al

el nivel de observación de segundo orden. Haciendo uso de la descripción marxista de la sociedad moderna, es capaz de ver cómo observa el mundo la burguesía, cómo es que ésta sueña, cómo contempla y qué lugar le asigna ésta al arte; logra ver esto porque intuye ya un modo distinto de observar y de soñar en el mundo, otra *praxis* vital, aunque por el momento esto sea sólo un esbozo, que la sociedad “burguesa” va a nombrar como forma de vida “bohemia”. El arte aquí, realiza su función capital: mostrar que las cosas pueden ser de otra manera, sin renunciar por ello al orden.³⁹

“Bohemios” es la denominación que la sociedad (denunciada por los vanguardistas como “burguesa”) le va a dar precisamente a los vanguardistas, generando así, ella también, una distinción que divide el mundo. Al hablar entonces en la sociedad de la cultura “bohemia” se entiende que se hace referencia a un modo de vida distinto – extraño -, tan diferente de ella como los gitanos o las civilizaciones antiguas. Mientras que los vanguardistas, al hablar de cultura “burguesa”, observan el modo de vida propio – dentro del cual ellos habitan – como uno posible entre muchos otros, y a causa de ello desean transformarlo. Este interés en transformar la experiencia cultural inmediata, les va a valer ganarse el apelativo de “bohemos”. Lo interesante es, que al ser entendidos como “bohemos”, son incluidos por la misma sociedad “burguesa” a la que ellos se oponen. Si el Vanguardismo acepta esta inclusión dentro de la sociedad como “bohemia”, regresa *ipso facto* al nivel de donde partió. Entonces podemos decir que la tentativa de ruptura con el orden ha sido satisfactoriamente, funcionalmente, asimilada.

El Vanguardismo trató de unificar esfuerzos, provenientes de diversos campos (artístico, intelectual, político), dirigidos contra el programa cultural

aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía” (Bürger, Peter. *Op. Cit.* p. 62).

³⁹ Como señala Niklas Luhmann: “La función (del arte) se encuentra más bien en la comprobación de que en el ámbito de lo estrictamente posible hay necesariamente un orden”. (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad. Op. Cit.* p.246).

dominante, al que llamó “burgués”, para constituirse en un programa cultural alternativo, que desplazara al modo de vida “burgués”. El sueño del Vanguardismo fue llegar a ser una nueva cultura, centrada alrededor del arte, cuya figura central sería un hombre nuevo: el artista total, que era al mismo tiempo intelectual y activista político.

Este anhelo de trascender los límites de un sólo campo (artístico, político y literario) que sostiene el Vanguardismo, de unificar e integrar arte, vida y poesía en un sólo proyecto, en una *praxis*, es lo que nos permite considerarlo no como un mero conjunto de movimientos literarios, artísticos o políticos, sino como un verdadero proyecto alternativo de modernidad cultural. Una de las figuras más importantes que alimentaban este sueño, para muchos movimientos de vanguardia, y en especial para los futuristas, fue Gabriele D’Annunzio.⁴⁰ D’Annunzio, poeta, dramaturgo y militar italiano, en su mayor hazaña política, encabezó la resistencia italiana para recuperar Fiume, una región disputada por varias naciones europeas al término de la primera guerra mundial, y allí mismo fundó una república autónoma que en su constitución proclamaba, entre otras cosas, a la música como una institución religiosa, y formaba nueve corporaciones laborales autónomas, inspiradas en nombres de las musas griegas. Este experimento de fusión entre arte y política duró poco tiempo, sin embargo, fue determinante para alimentar el sueño vanguardista de la “imaginación al poder”. Para ilustrar esto, citaré un fragmento de un discurso de D’Annunzio:

"Era una musa, me dije con una iluminación súbita; la décima musa, ¡la musa Energía! La antigüedad no la había reconocido porque aquella época estuvo limitada y como cerrada en sí misma. La antigüedad no cantaba alabanzas más que de las obras acabadas. La décima musa es la de los tiempos modernos, la del futuro, la del porvenir. Sus hermanas son estáticas, sólo ella es dinámica. Sin ella Clío se inmovilizaría y

⁴⁰ Entre ellos, el vanguardista político Vladimir I. Lenin, quien llegó a decir: “En este momento, sólo hay un hombre capaz de hacer la revolución en Italia: Gabriele D’Annunzio”.

Melpómene estaría muda. Ella inspira las revoluciones y los *coups de force* victoriosos, todo lo que no existe aún y aspira a nacer. Es la musa del esfuerzo, del dinamismo creador, la musa de las comunidades emergentes y de los pueblos en génesis. Inspira las fuerzas misteriosas que yacen en el fondo de las colectividades humanas y actúa en ellas como la levadura, asegurando su ascensión. Es lírica, porque todo lo que en el mundo hay vivo es poesía: el canto, la danza, el trabajo, el combate. En fin, esta musa es la Imaginación, es decir, *la percepción consciente de lo que podría ser*. Sin ella las multitudes no serían sino tristes agregados de individuos, aplastados por la opresión y la mentira. Ella infunde a los Estados la fuerza necesaria para hacer que los pueblos que gobiernan alcancen a ser lo que realmente deben: una plenitud ascendente. Hasta aquí el mundo no ha conocido más que nueve musas. No había descubierto la décima, porque el grado de evolución que le permite tener conciencia de ella no se había alcanzado. Hoy es de otra manera, porque esta conciencia se despierta. El siglo XX se distingue de los precedentes por la irrupción de la décima musa en los asuntos públicos. Será el siglo de la energía. O bien perecerá por sus excesos o bien sabrá integrarla en sus instituciones. Será un giro decisivo: se traducirá por la instauración de *la imaginación en el poder*. Es lo que intenté hacer en la Constitución que proyecté para Fiume... Era una hija de la décima musa. No era sino el comienzo..."⁴¹

○ *Razón Instrumental / Imaginación Productiva*

El Vanguardismo, para propagar un proyecto alternativo de modernidad, va a valerse de la imaginación, de la figuración (Luhmann), de "la percepción consciente de lo que podría ser" (D'Annunzio), de una "contribución de la imaginación de presentaciones hipotéticas de sentido" en palabras de Alfred North Whitehead.⁴² El Vanguardismo, en este sentido, no se

⁴¹ Cita tomada del artículo de Carlos Caballero "La Fascinante Historia de D'Annunzio en Fiume: El Comandante y la Décima Musa", redactado en 1988, con motivo del 50 aniversario de la muerte de Gabriel D'Annunzio, y que fue publicado en la revista *Revisión*, vol. IV, no.2, octubre de 1990.

⁴² Whitehead, Alfred. N. *La Función de la Razón*. Tecnos. Madrid, 1985.

vale de la razón instrumental, a la que denuncia por sus consecuencias inhumanas, sino de una imaginación productiva (*Produktive Einbildungskraft*) como la que planteó Kant⁴³, a través de la cual lo sensorial -lo que se percibe- no quede devaluado frente a lo inteligible -lo que se reflexiona, lo que se razona -.⁴⁴

○ *Arte de Placer / Arte de Goce*

El Vanguardismo distinguía entre un arte de contemplación y un arte de acción. Esta distinción se puede equiparar con la de Roland Barthes entre *texto de placer* y *texto de goce*, a fin de entenderla mejor. Dice Barthes: “Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje ⁴⁵.”

De la misma forma, Nicolás Casullo señala que el filósofo alemán Friedrich Nietzsche distinguía entre dos tipos de observadores en el arte: los que sufren por una sobreabundancia de vida, y los que sufren por un empobrecimiento de la vida.⁴⁶ El Vanguardismo, al definirse como una nueva

⁴³ “Facultad que en Kant une sensible e inteligible, y donde Hegel cree encontrar la mayor aproximación kantiana a un verdadero concepto de razón, capaz de una verdadera identidad” (Hegel, G.W.F. *Fe y Saber*. Colofón. México, 2001. p. 166).

⁴⁴ Al respecto, Niklas Luhmann, al inicio de su libro “El Arte de la Sociedad”, señala: “Nos encontramos todavía bajo la influencia de una tradición que ordenó jerárquicamente la estructura de las capacidades psíquicas y asignó a lo “sensorial” – esto es, a la percepción – un rango inferior al de las funciones reflexivas de entendimiento y razón” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Op. Cit. p.17).

⁴⁵ Barthes, Roland. *El Placer del Texto*. Siglo XXI. México, 1974. p. 25.

⁴⁶ “El arte presupone el sufrimiento, afirma el filósofo. ‘Pero hay dos tipos de sufrientes – va a decir Nietzsche. Por una parte, los que sufren por una sobreabundancia de vida, los que quieren un arte dionisiaco, desde una visión y una perspectiva trágica de la vida’. [...] Precisamente esta sobreabundancia de vida, esta conciencia absoluta no es que nos lleva a una felicidad estúpida, nos lleva a una conciencia trágica, porque esta lucidez nos desnuda la miseria del mundo. [...] Él dice: ‘Y por otra parte, están los que sufren por un empobrecimiento de su vida – y anhelan del arte y de la filosofía el sosiego, el silencio, la belleza, el mar en calma, o bien la embriaguez o el aturdimiento’ La vanguardia rompe con esta idea, no quiere consolar al burgués. No quiere consolarse. Consolarse quiere decir: si yo soy una miseria humana, pero a mí una cosa me conmueve, el arte, quiere decir que no soy tanta miseria” (Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. Op. Cit. p. 89-90).

cultura frente a la cultura de la sociedad “burguesa”, por supuesto que no va a pretender producir un arte que consuele a ésta última, que la reconforte. Todo lo contrario: buscará un arte de goce, de ruptura, que irrite, que haga tambalear el orden de la sociedad.⁴⁷ En ese sentido, podemos resumir diciendo que el Vanguardismo planteaba una estética cognitiva, que le permitiera al arte ser crítico de la sociedad y de sí mismo; no ya una estética decorativa, meramente ornamental. Herbert Marcuse apunta, en su ensayo *El Arte como una Forma de la Realidad*, que “la función cognitiva del arte (que es su función inherentemente radical y ‘política’), consiste en nombrar lo innominable, confrontar al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida”.⁴⁸

○ *Búsqueda de un Nuevo Sentido de la Vida y el Mundo*

En *Modernidades en Disputa*, Josetxo Beriain nos habla de que no ha existido un solo proyecto de modernidad, sino que ha habido varios a lo largo de la historia, y que han coexistido.⁴⁹ Recordando el concepto de cultura que ha desarrollado Luhmann, podemos decir que, gracias a la noción de cultura, estos proyectos de modernidad han podido observarse entre sí como “culturas” distintas.

Parafraseando al sociólogo español, las vanguardias de este momento histórico fueron “grupos portadores de visiones utópicas” que surgieron en el seno de las grandes revoluciones modernas y que lideraron la lucha entre “distintos proyectos de modernidad”.⁵⁰ Beriain señala también que “en medio

⁴⁷ Por lo demás, Luhmann reconoce que “en apariencia el arte busca una relación distinta – infrecuente, irritadora – entre percepción y comunicación” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Op. Cit. p.46).

⁴⁸ Marcuse, Herbert. “El Arte como una Forma de la Realidad” en *Sobre el Futuro del Arte*. Editorial Extemporáneos. México, D.F. 1981. p. 138.

⁴⁹ Josetxo Beriain nos dice: “Debemos ser conscientes de que existen muchos modos de ser moderno, no hay una modernidad canónica sino múltiples modernidades, la occidental europea –y dentro de ésta, la democrático-liberal, la bolchevique, la nacionalsocialista-, la norteamericana, la japonesa, la fundamentalista actual, etcétera”. Con este argumento introduce Beriain la discusión sobre la modernidad en su libro *Modernidades en Disputa* (Beriain, Josetxo. *Modernidades en Disputa*. Anthropos. Barcelona, España. 2005. p. 3).

⁵⁰ *Ibíd.* p.4.

de una tensión entre la cultura ascética burguesa y las vanguardias modernistas hedonistas, finalmente son éstas las que triunfan sobre aquélla”.⁵¹ El artista de vanguardia, dígame Maples Arce, dígame Marinetti, Huidobro, Guillermo de Torre, D’Annunzio, Kandinsky, Baudelaire o Maiakowski, va a ser un *portador de acción colectiva*, que “pugna por definir la modernidad en sus propios términos, por diferente que esto pueda ser expresado”.⁵²

Esta conceptualización que aquí propongo del Vanguardismo, parte de una forma de observar el mundo contemporáneo, que, como señala Beriain, constituye “una historia de continuas constituciones y reconstituciones de una multiplicidad de programas culturales”.⁵³ Es un intento de salir de la idea de que el proyecto cultural moderno ha sido uno solo, al cual hay que atribuirle todas las decepciones y todos los éxitos de nuestra situación actual como ciudadanos modernos. El programa o itinerario de la modernidad se caracteriza por la emergencia de la noción de cultura, como perspectiva para la observación de observadores. La modernidad misma difícilmente puede pensarse como unitaria, pues está atrapada en un proceso de selección, observación y reconstitución continuo. Por tal motivo, existen múltiples modernidades y múltiples proyectos de modernidad, con sus respectivas semánticas y sus respectivas descripciones de lo que es y debe ser la modernidad.

La modernidad contemporánea es, entonces, el resultado histórico de una disputa entre diversos proyectos de modernidad. Si queremos comprender la situación actual, hay que observar, no sólo la continuidad estructural en los procesos sociales, sino también las “rupturas” o discontinuidades semánticas, que coexisten con la continuidad estructural de la sociedad.

⁵¹ *Ibíd.* p.5.

⁵² *Ibíd.* p.15. Asimismo, Emilio Gentile atina a decir: “La idea de que la cultura poseía una función militante, que era la actividad intelectual la que formaba la moderna conciencia de un nuevo italiano, era común a los diferentes movimientos de la vanguardia modernista” en “Gentile, Emilio. *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism and Fascism*. Praeger. Westport, Connecticut. London. 2003. p. 51 (Traducción propia)”.

⁵³ Beriain, Josetxo, *Op.Cit.* p. 13.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu también reconoce esto cuando señala que “todo induce a pensar que lo esencial de lo que constituye la singularidad y la grandeza mismas de los supervivientes (en el campo) se pierde cuando se ignora el mundo de los contemporáneos con los que y contra los que se han construido”.⁵⁴ Lejos de que el análisis de los proyectos culturales menos reconocidos por la Historia nos lleve a una suerte de nivelación, donde todo valga lo mismo, no podemos entender en profundidad el estado actual de la modernidad, si no tomamos en cuenta todos los proyectos culturales que han estado en juego, y que en gran medida, también han contribuido a modelar la forma actual en que se nos presenta lo moderno.

En aquel momento histórico donde surge el Vanguardismo (1909 - 1935), de aceleración tecnológica, conflictos bélicos, revoluciones y crisis económicas, la modernidad se perfilaba como un gran problema: la religión, aquello que había mantenido a las sociedades tradicionales unidas en torno a un centro que le daba coherencia, sentido y significado a todo lo demás, se perdía.⁵⁵ Es en este sentido que Emilio Gentile señala que todos los movimientos de *avant-garde* [él se enfoca en el caso italiano, pero bien podemos extender su afirmación a los movimientos de vanguardia que existieron mundialmente] aspiraban a ser movimientos religiosos, a “elaborar un nuevo sentido de la vida y el mundo, y propagarlo a través del arte y los nuevos medios de comunicación a las masas emergentes”.⁵⁶ Es ésta la tarea cultural que se planteó llevar a cabo el Vanguardismo.⁵⁷

⁵⁴ Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, España. 1995.

⁵⁵ El problema de la modernidad, observaba Benedetto Croce en 1908, era sobretudo un problema religioso: “‘Todo el mundo contemporáneo está en busca de una religión’, llevado por la ‘necesidad de una orientación que concierna a la vida y a la realidad, la necesidad de un concepto de vida y realidad’”. Citado en “Gentile, Emilio. *Op. Cit.* p.53. (Traducción propia)”.

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ Resulta interesante pensar que la Sociología también tuvo en varios momentos esta misma tarea en su itinerario: darle un centro a la sociedad. La Sociología lo hizo desde la observación y la descripción científica, mientras la vanguardia artística lo hizo desde la percepción y la figuración. Luhmann señala estas dos operaciones, la percepción y la figuración, como las operaciones básicas de la conciencia en las que se apoya el arte. De esta manera, el arte constituye una forma de comunicación específica, diferenciada, que utiliza la percepción y la percepción imaginada (figuración) para comunicar. Este planteamiento aparece en el primer

○ *La Cultura como Militancia Política*

¿De dónde proviene esta inquietud transformadora, esta necesidad de recapitulación, inclusive este “anhelo” de hacer *tabula rasa* con la tradición; en suma, esta adaptación particular vanguardista de aquel mito característico de la modernidad que Stephen Toulmin ha denominado *the myth of the clean slate*?⁵⁸ El postulado de este mito es, dicho de forma breve, que en los momentos en que se percibe una crisis, hay que demoler todo lo que se ha hecho y recomenzar con una nueva fórmula, que pretendidamente logrará superar la crisis actual. Este desequilibrio se trata de un sentimiento bastante generalizado en la época del Vanguardismo (1909-1935). Se trata de un período de transición, de aceleración de la historia que “calaba muy fuerte y esperazadoramente en el espíritu de la gente”, como señala Nicolás Casullo.⁵⁹

Bachelard también conoce este mito de la razón moderna cuando cita al escritor Jean Guéhenno, en su libro *La Intuición del Instante*: “La razón, esa extraña sin memoria y sin herencia, que siempre quisiera recomenzarlo todo”.⁶⁰ La revolución sería entonces el arquetipo del mito moderno “de la pizarra limpia”. Y en el fondo, así como lo es para la vanguardia política, para la vanguardia artística el referente es la revolución. En el campo de la política, la revolución ha pasado de ser un “sueño” a constituirse como un método político.⁶¹ Entre las revoluciones que tienen lugar en este período se encuentran

capítulo de “Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Op. Cit. 2005”.

⁵⁸ “La visión de la modernidad descansa no solo en la búsqueda de certeza y en la ecuación de la racionalidad con un respeto hacia la lógica formal: también contempla la creencia de los racionalistas de que la manera moderna, racional de tratar con los problemas es barrer con el desorden heredado de las tradiciones, borrar la pizarra, y empezar nuevamente desde cero” (Toulmin, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. The University of Chicago Press. USA. 1990. p.175. Traducción propia).

⁵⁹ Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. Op. Cit. p. 67.

⁶⁰ Citado en Bachelard, Gaston. *La Intuición del Instante*. FCE. México, 2002. p. 89.

⁶¹ “Él (el mito de la pizarra limpia) había sido un sueño de intelectuales: con la revolución francesa, devino un método político [...] Los eventos que comenzaron en 1789 inclusive le dieron a la palabra *révolution* un nuevo significado: nadie estaba listo para una revolución en 1789. La idea en sí no existía. Si uno busca ‘revolución’ en los diccionarios estándar del siglo XVIII, uno encuentra definiciones que derivan del verbo ‘revolver’, tales como ‘el retorno de un planeta o una estrella al mismo punto del que partió’” (Toulmin, Stephen. Op. Cit. p.175. Traducción propia).

la rusa de 1917, la mexicana de 1910, y otra revolución en Italia en 1922, la fascista, que, sea considerada por los historiadores como revolución o como golpe de Estado, es un hecho que partió también de estos dos mitos que aquí hemos descrito: el mito de la revolución y el mito de la pizarra limpia. Si bien el Vanguardismo jugó un papel distinto en cada una, en las tres estuvo presente. Rusia tenía su Futurismo, su Constructivismo. Italia tenía su Futurismo también, y existía otro movimiento vanguardista llamado *La Voce*. En México surgió en 1921 un movimiento artístico vanguardista (auto)comprometido con la revolución: el Estridentismo.

El Vanguardismo se preguntó: si las revoluciones han tenido éxito en el orden político-social, ¿por qué no lo tendrán también en la cultura? Los jóvenes vanguardistas se propusieron revolucionar la cultura.⁶² Fueron capaces de concebir a la sociedad moderna como una unidad, donde activistas políticos, intelectuales, poetas y artistas son las tres figuras principales que participan dentro de la revolución cultural vanguardista. Sin embargo, el sueño del Vanguardismo era constituirlos en uno sólo, fundirlos en una figura única: el vanguardista cumplido, hombre nuevo o “súperhombre” (Nietszche), mismo que sería artista, intelectual y político, cuya influencia en la esfera pública de la sociedad, al no estar reclusa a un solo campo de acción, sería total.

○ *Afirmación de la Autonomía del Arte*

Todavía en el siglo XVIII el arte se encontraba fatalmente integrado a la vida social, no se ponía en duda su función: si se tenía el dinero se le pagaba a un músico para componer una canción, a un poeta para escribir un poema con motivo de una ceremonia familiar, se le pagaba a un pintor para hacer un

⁶² Como señala Nicolás Casullo: “Se constituyó un campo de relación, en la cultura, entre política y arte. Un universo cultural donde lo político y el arte conforman un espacio de izquierda básicamente antirreformista, de corte revolucionario, contestatario, crítico, fuertemente antiburgués, prosocialista. En este campo aparecen tres figuras que también van a recorrer nuestra historia occidental capitalista, que son el *político*, el *intelectual* y el *artista*. Las tres figuras que de distintas maneras van a constituir en ocasiones las llamadas Vanguardias modernas” (Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Op. Cit.* p.68).

retrato, y a pesar de que a menudo existían conflictos sobre la obra producida, el artista no podía pensar siquiera en tener un proyecto creador propio. Los únicos artistas que poseían un grado mayor de autonomía en la forma y temática de su creación, eran un sector muy reducido que contaba con capital económico vasto a su disposición, y esto sin tomar en cuenta a la censura tan importante que existía en materia de producción cultural. No es sino hasta que el arte conquista su autonomía⁶³ – y con ello se diferencia de los demás sistemas (la religión, la política, la economía) – que los artistas comienzan a reflexionar sobre ellos mismos y sobre el arte que producen. El Vanguardismo es el primer movimiento artístico que goza de una mayor autonomía en el sistema del arte. Razón por la que será reflexivo, consciente, observante: una postura crítica que comienza por revisar la forma acordada de hacer arte, pero no se detiene ahí, sino que se vuelve “crítica a las consagradas representaciones del mundo, de la realidad, de la sociedad”.⁶⁴

No obstante, el arte vanguardista estaba diseñado para ser vivido – experimentado – en la ciudad, en las calles, en la plaza pública. Tenía una función inmediata. No se encontraba separado de la vida del observador, ya fuera el artista o el espectador, que debía comprometerse también con la observación de la obra. Según sus propósitos originales, no debía existir un espectador que lo disfrutase de forma “distanciada” en un museo.⁶⁵

⁶³ En el caso del campo literario, Bourdieu ubica a Flaubert y Baudelaire como los dos ejecutores más influyentes en la conquista de la autonomía, en las últimas décadas del siglo XIX (Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Op. Cit.*). En el caso de la pintura, el Cubismo (1905) representa la conquista de esta autonomía. En la poesía, el Romanticismo jugó un papel determinante en la conquista de la autonomía del arte. Como señala Niklas Luhmann: “El Romanticismo descubrió su propia autonomía y se dio cuenta y trabajó a través de lo que ya había tenido lugar históricamente: la diferenciación social de un sistema funcional específicamente concerniente al arte” (Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. MLN, Vol. 111, No.3, German Issue (Apr., 1996), p. 507. Traducción propia).

⁶⁴ Así lo señala Nicolás Casullo (Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Op. Cit.* p.69).

⁶⁵ Peter Bürger señala, respecto a esto, que “los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la *praxis* vital. Este juicio lo había facilitado, entre otras cosas, el Esteticismo, al convertir este momento de la institución arte en contenido esencial de la obra. La coincidencia entre institución y contenido de la obra era el motivo lógicamente aparecido de la posibilidad del cuestionamiento vanguardista del arte. Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte, en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de ser destruido sin más sino reconducido a la *praxis* vital, donde sería transformado y

Fundir arte y vida: el Vanguardismo rescató éste y otros más anhelos del Romanticismo.⁶⁶ No es de sorprender puesto que lo que aparece como “nuevo” siempre tiene como base el resurgimiento de un ideal anterior, *retroproyectado* podríamos decir. Los vanguardistas, en ese sentido, rescataron y retomaron el ideal romántico más radical. Se apoyaban en una idea de integración entre distintos aspectos de la vida moderna que se encontraban ya violentamente diferenciados. ¿Por qué los vanguardistas planteaban este encuentro entre arte y vida, entre política, erótica, ética, estética y demás? Tal vez no sería demasiado aventurado decir que percibieron la desarticulación de la sociedad en diversos sistemas funcionalmente diferenciados, y que esta visión les provocó vértigo. La paradoja está en que esta observación sólo pudo tener lugar gracias a la conquista de la autonomía del arte a través de la diferenciación, así como a través de la consolidación del campo literario o intelectual. Sólo esta nueva posición diferenciada – este distanciamiento – les permitió a los artistas observar su posición en el mundo.

Muchos de los recursos expresivos y estratégicos de los vanguardistas estaban encaminados a provocar una confusión entre arte y vida. Buscaban en todo momento desplegar la paradoja entre “ser” y “representación”, de tal manera que fuera posible regresar a la unidad fundamental, a la in-distinción. Eran observadores de segundo orden que, sin saberlo muy bien, sufrían por esta situación, como si pudieran regresar a la “utopía” de la observación de primer orden, a la “autenticidad”.⁶⁷ Sufrían un cierto anhelo de ingenuidad, un deseo de ya no darse cuenta. Estaban contra lo falso, contra lo arreglado, contra lo inauténtico, contra el *playback* intelectual. La diferenciación del sistema del

conversado” (Bürger, Peter. *Op. Cit.* p. 103).

⁶⁶ De ahí que Octavio Paz diga que “el Romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir [...] buscaba la fusión entre vida y poesía” (Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” en *Op. Cit.* p. 385).

⁶⁷ Sobre esto señala Luhmann: “El problema y el tema de la autenticidad son, en contra de las apariencias, temas de la observación de segundo orden”. La pregunta es: “¿Cómo es posible abstraerse de un sistema organizado por entero en el plano de la observación de segundo orden, y volver al paraíso de la reflexión de primer orden?” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. p. 153).

arte, que los posibilitaba como artistas que podían observar el lugar del arte en el mundo y en la sociedad, les era problemática. Los vanguardistas se vieron enfrentados de pronto a un mundo que había devenido contingente, abigarrado de posibilidades.⁶⁸ El mundo devino entonces para ellos, no una plataforma segura desde donde despegar de vez en cuando hacia lo sublime, crear arte y regresar al mundo, sino un mundo inestable, abierto, latente – preñado de posibilidades y sentidos – esperando ser activado por ellos, por sus poemas, sus pinturas, sus conversaciones y sus manifiestos.

El problema de esta tentativa de “disolver el arte en la vida” es que siempre termina ganando la vida, pero la vida social, la forma cultural específica que impera: el modo de vida “burgués”. Quizás los vanguardistas hubieran sido más exactos si hubieran dicho que buscaban una *praxis* artística, pues en realidad no buscaban mezclar el arte con la forma de vida burguesa, sino con otra forma de vida: la revolucionaria (o visto desde la mirada de la burguesía: la “bohemia”), la *praxis* propia de una (futura) sociedad utópica.⁶⁹ Como bien señala Herbert Marcuse, quien en mi opinión, comprendió muy atinadamente el sentido del arte vanguardista: “Arte como una forma de la realidad no significa el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad totalmente diferente y opuesta. La visión estética es parte de la *revolución*”.⁷⁰

Así las cosas, partiendo de esta semántica, el Vanguardismo va a generar dos descripciones:

⁶⁸ Como apunta Luhmann: “Con la diferenciación del sistema del arte y su desconexión de compulsiones externas, emerge internamente un exceso de posibilidades comunicativas y debe ser controlado internamente, y llevado a la forma” (Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. *Op. Cit.* p. 512. Traducción propia).

⁶⁹ Sobre esto, escribe Peter Bürger: “La *praxis* vital, a la que el Esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa. Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en *esa praxis* vital; por el contrario, comparten la reacusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el Esteticismo. Lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una *nueva praxis* vital. También a este respecto el Esteticismo es condición previa de la intervención vanguardista. Sólo un arte que se aparta completamente de la *praxis* vital (deteriorada), incluso por el contenido de sus obras, puede ser el eje sobre el que se pueda organizar una *nueva praxis* vital” (Bürger, Peter. *Op. Cit.* p. 104).

⁷⁰ Marcuse, Herbert. “El Arte como una Forma de la Realidad” en *Op. Cit.* México, D.F. 1981. p. 140.

1] Una descripción de la modernidad vista como predominantemente “burguesa”, sin embargo en medio de una “crisis” que permite pensar en la posibilidad de imaginar y promover un programa cultural moderno alternativo.

2] Una descripción del arte, de su función y de su posición en la sociedad, el mundo y la vida. No se trata de una descripción clásica de la función del arte, consoladora, que argumenta algo así como que el papel del arte es embellecer un poco la miseria del mundo⁷¹; del tipo de arte que sosiega las conciencias de los poderosos que consumen placenteramente las obras de arte. El Vanguardismo genera una descripción disonante del arte y del mundo, del lugar y el rol que ocupa el arte dentro del mundo del “burgués”. Éste anhela ya no sólo autonomía para el sistema del arte (la cual ya existía en gran medida), sino un mayor poder de influencia en la ordenación de la sociedad (“la imaginación al poder”).⁷²

Otra característica del Vanguardismo es que no sólo responde a una necesidad de renovación estética, política o intelectual, sino a una necesidad de autoobservación de la sociedad. A través de ella se vuelve posible pensar que las cosas “podrían ser de otro modo”, de ahí el éxito de su empresa. Éxito porque su propuesta comunicativa logró encontrar múltiples interlocutores. Quizá no fueron los suficientes para llevar a cabo la revolución cultural inmediata que planeaba, que contemplaba la extinción del modo de vida burgués, y la instauración de una nueva *praxis* artística, pero al ser incorporado

⁷¹ Así lo señala Casullo, basándose en una reflexión del filósofo Friedrich Nietzsche: “El arte, entonces, aparece como consolación, como negación de lo real, como alivio al empobrecimiento descendente. La miserabilidad humana aparece resguardada por la sublimidad del arte. Esto es con lo que rompe la vanguardia. La vanguardia dice “basta de mar calmo, basta de sosiego, basta de fastuosidad, basta de adorno bello”. Éste es un punto importante y nace en esta idea nietzscheana” (Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Op. Cit.* p. 90).

⁷² Como señala Peter Bürger: “Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la *praxis* vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido” (Bürger, Peter. *Op. Cit.* p. 103).

el Vanguardismo por la sociedad, aunque fuera en el sentido de “bohemia”, se introdujeron transformaciones culturales muy importantes en la sociedad y en su semántica.

También podemos decir que el ideal de disolver el arte en la vida, de militar política y culturalmente para generar las condiciones sociales necesarias para apreciar un nuevo arte, resultó funcional para el sistema del arte, pues contribuyó a su autopoiesis propia.⁷³ Es decir, que la irritación vanguardista, en vez de destruirlo, contribuyó a que el arte terminara de establecerse como un ámbito de operaciones autónomo, bien diferenciado en la sociedad.



⁷³ Así señala Luhmann: “Si el Romanticismo fue moderno, y aún lo es, no es porque haya preferido “lo flotante” (*das Schwebende*) o “lo irracional” o “lo fantástico”, sino porque se propone hacer perdurar la autonomía del sistema” (Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. *Op. Cit.* pp. 507. Traducción propia).



Capítulo II

Descripción del Estridentismo



II. Descripción del Estridentismo

1. *Del Café de Nadie a Estridentópolis: Descripción Introductoria del Estridentismo*

El Estridentismo constituyó un movimiento cultural¹, unificado bajo la tutela de Manuel Maples Arce, que se vinculó al proyecto de modernidad del Vanguardismo, y que tuvo una amplia participación en un momento capital para la formación del campo literario mexicano², momento que Victor Díaz Arciniega ha llamado “querella por la cultura revolucionaria”.³

Los años que este movimiento estuvo activo fueron muy pocos (1921 a 1927), no obstante intensos. Sus principales formas comunicativas empleadas fueron la literatura (poesía lírica y prosa poética)⁴, el dibujo (principalmente el grabado), la pintura (muchos de sus participantes estuvieron ligados al Muralismo), la música, la fotografía y la radio.⁵ Las principales ciudades donde

¹ Respecto a esto, Stefan Baciu ha dicho en una conferencia sobre el movimiento: “El Estridentismo no ha sido sólo ‘una literatura’, sino más bien, vamos a decir, un *frente cultural*, puesto que fuera de la literatura, los estridentistas se interesaban en la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, la arquitectura, soñando con la ciudad ideal, Estridentópolis (...)” (Baciu, Stefan en *El Estridentismo: Memoria y Valoración*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1983. p.42). Hemos preferido emplear el concepto de “movimiento cultural”, debido a su mayor cercanía conceptual a la discusión sociológica, y debido a que fue utilizado por uno de los miembros del movimiento para autodescribirse, Germán List Arzubide.

² Se puede encontrar un panorama muy claro sobre la formación y consolidación del campo literario mexicano después de la Revolución en: “Sánchez-Prado, Ignacio. *Naciones Intelectuales: La Modernidad Literaria Mexicana de la Constitución a la Frontera (1917-2000)*. Tesis para obtener el ‘Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures’. University of Pittsburgh. USA, 2006”.

³ Díaz Arciniega, Victor. *Querella por la Cultura "Revolucionaria" (1925)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁴ Entre sus principales productores y participantes del movimiento se encuentran: el propio Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Diego Rivera, Jean Charlot, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce y Tina Modotti, entre otros. El Estridentismo logró reunir a varios artistas identificados con la vanguardia, provenientes de distintos ámbitos del arte, quienes encontraron en el movimiento estridentista un buen medio para presentar sus producciones culturales.

⁵ En el caso de la radio, siendo éste en aquel momento un nuevo medio de comunicación de masas, los estridentistas jugaron un papel protagónico, participando en la primer transmisión radiofónica programada llevada a cabo en México. Para una historia detallada de lo que fue la relación entre Estridentismo y radiofonía, se puede consultar el texto de Rubén Gallo titulado *Radiovanguardia. Poesía Estridentista y Radiofonía* en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los Medios en la Periferia. Técnicas de Comunicación en la Literatura Hispanoamericana Moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 273-289.

tuvo presencia fueron la Ciudad de México, Puebla, Zacatecas, Jalapa y Tamaulipas, podríamos decir que fue así casi sucesivamente. En la Ciudad de México se reunieron en el Café de Nadie (antes conocido como Café Europa, en la calle de Álvaro Obregón, Colonia Roma). En Jalapa planearon, con el apoyo del general Heriberto Jara, una ciudad, cuyo objetivo principal sería ser sede de la vanguardia latinoamericana: Estridentópolis.

Es importante señalar que el Estridentismo sostuvo comunicación con varios de los nacientes vanguardismos artísticos, tanto europeos como latinoamericanos. De ahí que representara un ideal *cosmopolita*. No obstante, éste buscó constituir para sí una identidad regional fundada en gran medida en el mito de la Revolución Mexicana.⁶ Su principal propósito era abanderarse como la “vanguardia artística revolucionaria mexicana”. Ésa fue su toma de posición, con la que jugó dentro del campo social.

Aparte de abanderarse a sí mismo como impulsor y continuador del proyecto revolucionario en su vertiente cultural, el Estridentismo se identificó a su vez con lo “socialista” y con lo “proletario”, a semejanza del futurista ruso Vladimir Maiakowski, quien impulsó en su país en 1917 la revolución bolchevique.⁷

⁶ Aquí deseo manejar la noción de ‘mito’ como esa idea en la que se funda una nación moderna, en el mismo sentido en que Emilio Gentile señala al ‘mito de la nación’ o de la patria como el pilar narrativo sobre el que se funda el Estado moderno. En su libro *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism and Fascism*, Gentile señala que un mismo mito alimentaba tanto a futuristas como a *lavocistas* en su intento de rejuvenecer la cultura: el mito del italianismo y de su posible resurgimiento. En el caso de los estridentistas, la Revolución Mexicana ocupó la misma posición ideológica clave: es decir, como narrativa-centro, a partir de la cual podía justificarse todo el ímpetu de experimentación y renovación que éste movimiento cultural conllevó.

⁷ Maiakowski procuró que el movimiento futurista llegara a constituirse como el frente hegemónico cultural en la Rusia bolchevique; y no obstante haber ejercido una influencia determinante, el Estado le negó prontamente su apoyo, impulsando a otra corriente artística naciente conocida como el Realismo Socialista. El Realismo Socialista, a diferencia del Futurismo ruso, procuraba producir una literatura ‘accesible’ para las masas del proletariado, menos experimental, que reflejara la realidad con la mayor exactitud posible. A sus ojos, la poesía de Maiakowski distorsionaba la realidad, y era un arte para minorías, ya que requería de la posesión de un capital simbólico más específico, en orden de que se le pudiera entender, apreciar y reconocer como legítima comunicación artística.

Otra noción-clave más que manejaron los estridentistas, muy recurrente en sus manifiestos y en sus intervenciones en lo que podríamos denominar el espacio de la opinión pública de la época, es la “juventud”, la cual para ellos significó mucho más que una palabra.

La idea de la juventud, exaltada por los estridentistas, va a figurar como la condición o punto de partida más valiosa para penetrar en nuevas perspectivas de expresión y de percepción; es lo que va a constituir la condición o pretexto para emprender la búsqueda o justificación de “una nueva espiritualidad contemporánea”⁸. Una espiritualidad estridentista que fuera vigente y acorde a los tiempos de modernidad revolucionaria.

Con el Estridentismo sucede algo muy similar a lo que está sucediendo hoy día: no existe en la sociedad una representación vinculante de los jóvenes. Es decir, que no se les reconoce como “interlocutores legítimos”, por parte de las instancias encargadas de la producción cultural.⁹ En un ambiente así configurado, la verdadera lucha política es -como señala Slavoj Zizek en uno de sus más recientes ensayos- “conseguir hacer oír la propia voz y que sea reconocida como la voz de un interlocutor legítimo”.¹⁰ El Estridentismo, en su política, se propuso *hacer oír* su propia voz, aunque eso implicara tener que alzarla más allá de lo adecuado, más allá de lo esperado, de lo “políticamente correcto”. Aunque eso implicara hacerla *estridente*.

Muchos movimientos culturales vanguardistas emularon la estructura y forma de organización de un partido político, o de una religión, como el

⁸ Frase que figura en el Manifiesto Estridentista Número 2. Hoja Volante. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 1997”, p. 276. Se trata, como señala Nelson Osorio en su ensayo *El Estridentismo Mexicano y la Vanguardia Literaria Latinoamericana*, de “el espíritu común de los jóvenes que en ese momento no sólo buscaban renovar internamente la literatura con respecto al Modernismo y Simbolismo, sino que buscaban en general renovar el modo de situarse en el mundo y renovar el mundo del siglo XIX para dar paso al siglo XX y a la contemporaneidad” (Osorio, Nelson, p.54 en *El Estridentismo: Memoria y Valoración*, Op. Cit.)

⁹ En el caso del Estridentismo, la instancia cultural predilecta a la cual continuamente se referían negativamente, era la Academia de la Lengua.

¹⁰ Zizek, Slavoj. *En Defensa de la Intolerancia*. Sequitur. Madrid, 2007. p. 26.

Futurismo italiano o el Surrealismo. En el último manifiesto estridentista, publicado en 1926 y firmado por el congreso nacional de estudiantes, se menciona al final la próxima publicación de los libros capitales, “evangelios”, del Estridentismo. Se menciona la próxima fundación de la universidad estridentista. También se dice que “para 1930 el Estridentismo habrá inventado la eternidad”. En varias notas aparecidas en *El Universal Ilustrado*, se habla de Maples Arce y de Arqueles Vela como “apóstoles estridentistas”.¹¹

Si bien la poética del Estridentismo estaba muy emparentada con la del Futurismo italiano, su actitud era más cercana al Dadaísmo en cuanto al uso del *adynaton*, figura literaria semejante a la hipérbole que comprende la magnificación de un evento refiriéndolo a lo imposible.¹² El resultado era un lenguaje exagerado, bombástico, que hiperbolizaba las posibilidades reales en sus narraciones y en sus manifiestos. Es el caso del texto de List Arzubide *El Movimiento Estridentista* o de *La Señorita Etcétera* y *El Café de Nadie* de Arqueles Vela. El Estridentismo se propuso llevar a cabo una “política de lo imposible”, es decir, quisieron, parafraseando a Slavoj Žižek “cambiar los parámetros de lo que se consideraba ‘posible’ en la constelación existente en el momento”.¹³ Y su mayor estrategia retórica consistió en “irritar”, desdiferenciando, constantemente a través del lenguaje el límite entre lo percibido y lo imaginado. Así es como Estridentópolis – ciudad que sería capital del Vanguardismo latinoamericano, tan soñada e imaginada por ellos – pudo plantear su sede en

¹¹ César Nuñez observa que “el uso del lenguaje religioso fue una constante de los comentarios de la época sobre el movimiento. La denominación ‘apóstol’ para nombrar a los estridentistas que acompañaban a Maples Arce – quien por tanto queda ubicado como una suerte de Cristo – es muy frecuente” (Nuñez, César. *La Antología de la Poesía Mexicana Moderna de Manuel Maples Arce y La Poesía Mexicana de los Años Veinte*. NRFH, LIII (2005), núm. 1, p. 109). Entre los principales artículos donde así se les menciona recopila los siguientes: El 5 de abril de 1923, Carlos Noriega Hope se refiere a Arqueles Vela en la sección “Notas del Director” de *El Universal Ilustrado* como “uno de los apóstoles del Estridentismo mexicano”. El 25 de julio de 1926 la revista *El Dictamen* publica una nota titulada “El Estridentismo, su Pontífice y Sacerdotes”. El 28 de julio de 1926 *El Universal Ilustrado* anuncia la salida hacia España de Arqueles Vela, “el apóstol estridentista”. Nuñez señala algo muy interesante: “Acaso todos estos usos estén originados en –o por lo menos precedidos por– una reseña de la conferencia de Marinetti en París, en la que Rafael Lozano dice que el poeta tiene ‘el fervor de un apóstol’”. Ésta reseña aparece en *El Universal Ilustrado*, el 3 de marzo de 1921.

¹² Definición consultada en el “*Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Op. Cit.”

¹³ Žižek, Slavoj. *Op. Cit.* p. 33.

Jalapa. Debemos señalar una vez más que, de no ser por el apoyo del general Heriberto Jara al grupo estridentista, Estridentópolis no hubiera podido jamás ser planteada como una ciudad ya no solamente imaginada, soñada, sino real.¹⁴

En la madrugada del 31 de diciembre de 1921, Manuel Maples Arce trazó una distinción, y con su manifiesto *Actual. Hoja de Vanguardia*, echó a andar una trama comunicativa que, conectando con varios “nodos” como Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla, logró hacer emerger un espacio común de expresión artística, una forma dentro del sistema del arte: Estridentismo. Esta nueva forma – “Estridentismo” – va a tener función de estructura dentro del sistema, pues no sólo va a acontecer como un evento aislado, sino que –al delimitar un adentro/afuera¹⁵– va a concentrar expectativas de comunicación.

El acto comunicativo que inició Manuel Maples Arce fue exitoso: fue comprendido y obtuvo respuesta. La diferencia, la información que él mismo introdujo dentro del *unmarked state* del mundo, fue confirmada y el Estridentismo emergió como forma. Esto significa que el Estridentismo logró prenderse o “colgarse” del sistema del arte. Adquirió recursividad. Para los medios de comunicación pasó de ser una noticia, una información, a constituirse como un tema de actualidad. Entonces el Estridentismo “figura” dentro del sistema del arte, pues contribuye a su autopoiesis. Hoy día el Estridentismo se ha vuelto ya “cultura”, pues forma parte de la memoria del sistema del arte, y del sistema social.

La búsqueda espiritual que emprende el Estridentismo se trata posiblemente del mismo fenómeno que Niklas Luhmann ya ha observado en sus *Observaciones de la Modernidad*: una “búsqueda (o desesperación por) los

¹⁴ Para un análisis muy detallado de Estridentópolis como “ciudad literaria”, véase “Pappe, Silvia. *Estridentópolis. Urbanización y Montaje*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. México, D.F. 2006”.

¹⁵ El Estridentismo logra llevar a cabo una re-entrada de la forma en la forma. Adquiere su autonomía necesaria cuando es capaz de distinguirse a sí mismo del conjunto del arte como tal, logrando una distinción entre autoreferencia y heterorreferencia.

fundamentos de una posible autenticidad”.¹⁶ O bien, como señala Roland Barthes, en términos literarios: “La modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible”.¹⁷ El Estridentismo se propuso llevar a cabo esta búsqueda, a través de una firme estrategia de hacerse escuchar en la esfera pública y en los ámbitos culturales de la sociedad.

Otra noción importante para el Estridentismo es lo “actual”, es decir, lo moderno, lo contemporáneo. A diferencia del Futurismo, el Estridentismo no veía la realización de su programa en un tiempo por-venir. La modernidad mexicana, a sus ojos, era actual, y significaba revolución, tecnología, urbe, nuevas formas de comunicación, así como nuevas formas de percepción y expresión artística. Esto es interesante, pues su programa no estuvo pensado para la posteridad. Prueba de ello es que cuando la Revolución Mexicana se institucionalizó, el Estridentismo, fuertemente irritado por cuestiones “extra-literarias”, en gran medida provenientes del campo de la política, se dejó desaparecer. La narrativa o marco de sentido del Estridentismo no planteó un estado ideal, al que habría que llegar, una vez que el Estridentismo hubiera permeado y asumiera la tarea de reacomodar todo. Por el contrario declaraba Maples Arce:

“XII. Nada de retrospectión. Nada de Futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el “yo” superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo”¹⁸.

¹⁶ Luhmann, Niklas. *Observaciones de la Modernidad. Racionalidad y Contingencia en la Sociedad Moderna*. Paidós. Barcelona, España. 1997. p. 18.

¹⁷ Barthes, Roland. *El Grado Cero de la Escritura*. Siglo XXI. México, 1973. p.44.

¹⁸ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Cartel fijado el 31 de diciembre de 1921 en los muros del centro de la ciudad de México. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

La Revolución, para ellos, no podía ser puesta en el futuro, aplazada como un evento por venir determinante, que constituyera el centro que le diera sentido constantemente a una narrativa que invitara a la acción, como en el caso de la agitación socialista. Ellos más bien vieron pasar el tren de la Revolución Mexicana y se subieron sin la menor duda. Era un fenómeno “actual” que experimentaban, que vivían. Quisieron extender la Revolución al ámbito de la cultura. Ellos eran conscientes de que una Revolución sin una renovación espiritual o intelectual estaba condenada a reproducir las mismas estructuras a las que inicialmente se opuso. El Estridentismo quiso evitar esto, y ésa fue su verdadera intención: continuar la Revolución, acompañarla dándole un nuevo arte, una nueva semántica, una nueva narrativa, hacerla durar y que no quedara interrumpida. El Estridentismo fracasó quizás, pero no en el sentido de no haberse consagrado dentro del campo del arte, sino porque no logró efectuar la revolución cultural que proponía para México: el proyecto de modernidad cosmopolita que compartió con los movimientos vanguardistas del resto del mundo.

El movimiento estridentista desaparece, al parecer como acuerdo consensuado de sus principales promotores, después de enfrentarse a un acontecimiento político que fue catastrófico para ellos: la caída del gobierno del Gral. Heriberto Jara en Veracruz en 1927. Con ello pierden los estridentistas su principal apoyo político y financiero. Dos años más tarde se funda el PNR. Así se da por terminada, se institucionaliza, la Revolución social que ellos abogaban por sostener y radicalizar hacia la izquierda socialista. No obstante, cabe mencionar aquí que algunos estridentistas, años más tarde, ejercieron importantes puestos políticos en el nuevo Estado mexicano. Manuel Maples Arce fungió como embajador por muchos años, en un gran número de países, y Arqueles Vela ocupó el cargo de director de la Escuela Normal Superior. En contraparte, Germán List Arzubide intensifica en los siguientes años su militancia comunista, al punto de que opta por una estética más “realista”, más cercana a la realidad del obrero, exaltada por el marxismo revolucionario.

Los estridentistas compartían un entusiasmo por la modernidad al estilo de Filippo Tomasso Marinetti, o de Émile Verhaeren; o en Sociología, podríamos decir que a la Émile Durkheim. Sin embargo, a diferencia de éste último su percepción del riesgo de la modernidad no era la anomia, sino la enajenación y el desencanto. La observación de la modernidad, que hacía el Estridentismo, se parecía un poco más a la de Max Weber o a la de Franz Kafka: por ello sentían la necesidad de activar, de hacer efervescencia en los distintos ámbitos de la cultura. Había que crear los medios para impulsar lo espiritual, no para restringirlo. Inclusive en un momento se dieron a la tarea de buscar, al lado de los muralistas, una identidad cultural mexicana.¹⁹

Vanguardia, Revolución, juventud, espiritualidad y actualidad. Son estas las cinco principales ideas que el Estridentismo supo manejar para llegar a ser un movimiento cultural posible y plausible en el México posrevolucionario. De esta manera se forjó un movimiento cultural explosivo, fundado en torno a la narrativa-centro de la “actual” Revolución Mexicana, misma que el Estridentismo buscaba dirigir, junto con otros actores revolucionarios, hacia el programa más radical: el de la vanguardia política de la izquierda socialista. Sumado a esto, fue consciente de que su labor de renovación cultural no debía ser eterna, de su carácter eventual; motivo por el que, a pesar de haber ejercido una gran influencia estética y política, no formó una tradición clara. Al menos no a la manera en que el grupo de Contemporáneos²⁰ sí lo hizo, o como lo hizo

¹⁹ Es interesante observar en este punto que los estridentistas, en su etapa final sobretodo –que paradójicamente fue la de mayor apogeo, actividad y producción, cuando se suma el Congreso Nacional de Estudiantes al movimiento–, coincidieron en muchos puntos con la estética que estaban realizando los muralistas. Vale decir que algunos de los muralistas más importantes se sumaron en su momento al Estridentismo, y participaron en sus actividades, entre ellos Fermín Revueltas y Diego Rivera. Esta estética, en franco contraste con el cosmopolitismo del grupo Contemporáneos, estaba orientada hacia la búsqueda de un nuevo arte nacional, retomando elementos tanto vanguardistas, es decir, europeos o europeizantes, como elementos indígenas. Un claro ejemplo de esto son las máscaras estridentistas de Germán Cueto, donde mezcla elementos vanguardistas con formas mayas y aztecas. Otra referencia importante es la dedicatoria que hace List Arzubide al inicio de su libro *El Movimiento Estridentista*: “A Huitzilopochtli, mánager del movimiento estridentista”.

²⁰ “Así se conoce al grupo de escritores que se aglutinó en torno de la revista que lleva el mismo nombre, y que se mantuvo unido de 1920 a 1932. Al parecer, el nombre lo sugirió José Gorostiza. Este rubro, que no comprometía a los miembros del grupo bajo un signo estético, social o político definido, vinculó en el tiempo a un “grupo de amigos”, “un grupo sin grupo” o

el Futurismo italiano, de los cuales se puede incluso hablar de “generaciones” de artistas futuristas, por dar el ejemplo de otro vanguardismo. Como señaló años más tarde List Arzubide: “Sabíamos que toda Revolución que no se decapita a tiempo acaba de hacerse reaccionaria: cuando cristalizada, se obliga a sostener lo que peleó en el inmediato pasado; a hacer tanto por ciento lo que fue impulso y lengua de fuego; a vivir para un hecho, cuando se quería antes reducir los instantes a puro anhelo. Fuimos los únicos revolucionarios dignos de sacrificar nuestra lucha por no tener quien nos heredara”.²¹

Sus declaraciones fueron incluso hostiles a la crítica futura. Mientras desaparecían eran ya conscientes de que, quiérase o no, habían trascendido en la memoria del campo literario, y que la crítica hablaría de ellos en el futuro, pese a que fuere predominantemente como referencia negativa. Muestra de ello son las antologías de poesía mexicana del siglo XX que continúan apareciendo regularmente, donde la dura crítica que se le hizo al Estridentismo en los años posteriores a su extinción, es ya una tradición.

En los siguientes apartados profundizaré un poco más sobre los aspectos que considero claves para una descripción sociológica del Estridentismo. Al hacer ello, trataré de tomar en cuenta tanto su semántica como la evolución de su trayectoria (posiciones ocupadas) en el campo artístico, político e intelectual.

Dos son las preguntas que me interesa responder, al desarrollar esta descripción: 1] ¿Cómo describe el Estridentismo el problema del arte moderno (de su técnica y de su función), valiéndose de la semántica de la *vanguardia*?; y 2] ¿Cómo observa la modernidad el Estridentismo?

“un grupo de soledades”, como solían llamarse a sí mismos. Para consolidar el grupo de los Contemporáneos fue más importante la amistad que entablaron durante su estancia en la escuela y después en varias oficinas burocráticas, que la homogeneidad de su producción literaria. Si algo caracterizó al grupo fue justamente la diferencia entre las expresiones artísticas de sus miembros. Algunos críticos los consideraron como una generación; para otros es un pequeño círculo de escritores que produjo literatura entre los años 1920 y 1932” (Pereira Armando, et. al. *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. UNAM. México, 2004. pp. 97-98).

²¹ Citado en Corte Velasco, Clemencia. *La Poética del Estridentismo ante la Crítica*. Benémerita Universidad Autónoma de Puebla. México, Puebla, 2003. p. 55.

2. El Manifiesto "Actual No. 1. Hoja de Vanguardia"

El primer documento producido es un manifiesto. El manifiesto constituye el principal mecanismo de difusión de las observaciones de los movimientos vanguardistas. Es éste una obra literaria-propagandística, donde se encuentran fundamentalmente dos descripciones: 1] se plantea (se describe, se narra) una situación mundial (usualmente en crisis)²², 2] se observa una situación del arte en el seno de la sociedad moderna (aquí se plantea el problema de su función o carencia de función).

En base a esa situación de "crisis", es que el Vanguardismo genera una propuesta de acción transformadora, tanto del orden social (ya sea como revolución política o como revolución artística, intelectual o cultural), como del *status* del arte en la sociedad.

Algo interesante del manifiesto es que se trata de un documento híbrido: contiene tanto estas observaciones culturales - en base a las cuales se pretende incitar a la acción política, tanto a los vanguardistas como a las masas -, como observaciones artísticas sobre la forma del arte (es decir, una reflexión estética). En ese sentido, es que el manifiesto constituye tanto una crítica del arte (en términos estéticos) como una autocrítica del arte (polemiza el *status* del arte en la sociedad contemporánea).²³ O bien, valiéndonos de la teoría de la observación de Luhmann, podemos decir que el manifiesto constituye una observación tanto de primer como de segundo orden.²⁴

Si eso es interesante, sin embargo es todavía más interesante que el manifiesto pretende dar cuenta de todo esto, describirlo, valiéndose de los mismos recursos estéticos que plantea; es decir, se "crea" a sí mismo: es, por

²² Una situación de crisis que los vanguardistas perciben, en aquel tiempo histórico, en acontecimientos como la primera guerra mundial (1914-1918), la revolución rusa (1917), la Revolución Mexicana (1910), o el Fascismo italiano (1922), entre otros.

²³ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, España. 1987. p. 62.

²⁴ Al mismo tiempo que constituye una observación artística, observa cómo es que se produce esta observación.

decirlo así, autopoietico. Como señala el crítico literario norteamericano Cleanth Brooks: “el poema es una instancia de la doctrina que enuncia; es tanto la enunciación como la realización de esta enunciación”.²⁵ En ese sentido es que el manifiesto constituye tanto la descripción de la doctrina como la realización de la doctrina a la que éste adhiere. También Octavio Paz escribe que la poesía moderna es tanto crítica de la modernidad como crítica de sí misma.²⁶

Podemos pensar al manifiesto vanguardista como un esfuerzo de unificación cultural, que plantea la posibilidad de integrar distintos ámbitos de la vida social, a fin de “crear” una nueva *praxis* artística (opuesta a la *praxis* que tradicionalmente se le asigna al arte: la de los museos y las academias, la del entretenimiento, la decoración de edificios gubernamentales, de publicidad o de promoción de propuestas de partidos políticos, por dar algunos ejemplos).

O bien podemos pensar al manifiesto como una información,²⁷ cuyo potencial de impacto no se encuentra relegado al ámbito artístico – o estético – meramente. Es decir, como un evento que tiene lugar en el sistema del arte, que contribuye a la autopoiesis del arte, pero que logra “irritar” o perturbar en gran medida al sistema político de la sociedad, al plantear unas demandas y programas de acción colectiva (de grupo). Estas demandas son de tres tipos: 1] la demanda “fuerte” del Vanguardismo, una revolución cultural sustentada en una revolución política y social²⁸ (Futurismo, Estridentismo en su segunda fase, Surrealismo), 2] del tipo “moderado”, una crítica al *status* del arte en la sociedad

²⁵ Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. Harcourt. Estados Unidos, 1970. p. 17 (Traducción propia). Y Luhmann también: “En la poesía, la obra de arte se unificará, como en ninguna otra parte, en su autodescripción” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. p.52).

²⁶ “El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo” (Paz, Octavio. “Los Hijos del Limo” en *La Casa de la Presencia. Obras Completas 1. Poesía e Historia*. Edición del Autor. Círculo de Lectores. FCE. México, D.F. 1994. p. 335).

²⁷ Información, entendida aquí, tanto por Luhmann como Bateson, como *diferencia que crea una diferencia*.

²⁸ El caso del Futurismo ruso, que buscaba constituirse como el soporte cultural de la revolución comunista en Rusia. O bien el caso del Futurismo italiano, cuyo principal representante, Filippo Tommaso Marinetti, apoyó en gran medida al régimen totalitario de Mussolini. O bien, el Estridentismo mexicano, que se identificó con la Revolución Mexicana, y buscó apoyo en el general Heriberto Jara, que en 1925 era gobernador de Veracruz.

moderna (Dadaísmo), ó 3] una declaración estética sobre cómo debe hacerse arte (Cubismo, Creacionismo, Estridentismo en su primera fase), quizá la menos ambiciosa.

La segunda demanda, que he nombrado como “moderada”, en realidad se concreta en una afirmación de la autonomía del sistema del arte, proceso inherente - inevitable - según Luhmann, con el advenimiento de la sociedad moderna (funcionalmente diferenciada). El arte ya no podía seguir sosteniendo la función residual que había tenido hasta finales del siglo XVIII: la de complacer o *colmar* estéticamente a la burguesía; esto por el simple hecho de que la burguesía - como clase, es decir, el grupo socio-cultural que llevó a cabo las denominadas revoluciones burguesas - ya no existía como tal. En ese sentido, abogar por un cambio de *status* del arte - en el sentido de una mayor autonomía - era verter agua a un vaso que ya se encontraba derramado, o bien estaba en proceso de derramarse. La crítica dadaísta a la sociedad “burguesa” se queda la mayoría de las veces al interior de la forma de la obra de arte, y sucede el fenómeno que Marcuse llama “cultura afirmativa”: la crítica al “sistema” es asimilada, en tanto que se auto-limita al interior de la comunicación “arte”. El conflicto por el *status* del arte re-entra en la forma “arte”, y es asimilado como un tema más disponible para la comunicación y expresión artística.²⁹

Mas el Vanguardismo era consciente de que aún no se ganaba por entero la batalla por la autonomía del arte. En gran medida, a pesar de su postura ambigua, ellos contribuyeron a la autonomización. Uno de los signos más evidentes de esta autonomía es la emergencia de la observación de segundo orden. Como señala Bürger, el arte sólo puede llegar a ser autocrítico cuando ya ha conquistado su autonomía.³⁰

²⁹ Entonces uno puede escoger entre ir al Museo Louvre en París y observar la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, o ir al MOMA de Nueva York y observar el cuadro “L.H.O.O.Q.” de Marcel Duchamp, derivado de ésta, en el cual el dadaísta agregó unos bigotes al dibujo original.

³⁰ Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia. Op. Cit.* p. 54

La otra demanda, la “fuerte”, fue plausible por el ambiente de crisis mundial, por las revoluciones políticas y sociales, por todo el ambiente de agitación intelectual (activismo), por la primera guerra mundial, por la aceleración tecnológica.³¹ Ésta partía de una observación a nivel cultural, y pretendía crear una nueva cultura para una nueva época. Se puede discutir sobre la (im)posibilidad de esta demanda, la de su (ir)realidad en los mismos términos en que se han discutido las utopías planteadas por diversos pensadores a lo largo de la Historia. Lo que es un hecho es que esto se discutía en los círculos artísticos, políticos e intelectuales de aquella época: esta posibilidad estaba en juego en aquel momento.

El Vanguardismo, sin embargo, sabía que esta posibilidad no estaría en juego eternamente (si no, tal vez hubiera sido mejor esperar a que las cosas se estabilizaran). Había que aprovechar la crisis mundial, y re-orientarla hacia donde se quería llegar. Por otro lado, los escritores, poetas, activistas y agitadores vanguardistas no tendrían este ímpetu de transformación eternamente. Lo que en ellos se dio, podemos decir, es una conjunción entre el espíritu de renovación de aquella época (*Zeitgeist*) y el espíritu de juventud particular de cada individuo que asumió la labor vanguardista. Por este motivo, muchos representantes de la tradición los admiraban distanciadamente, y veían su labor de renovación como necesaria para “activar la cultura”.³²

No se podía – no se debía – perder el tiempo. Había un tono de urgencia, de desesperación, de ansiedad, de angustia en todas sus acciones. Y fue tal vez este sentimiento su sino fatal. Sus acciones no eran meditadas, eran desesperadas: lo que sea que había que hacer, había que hacerlo pronto, no

³¹ Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad. Op. Cit.* p. 67.

³² Luis Mario Schneider hace una recopilación de los comentarios favorecedores al Estridentismo en su libro *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Entre éstos menciona a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Pablo González Casanova, Jorge Luis Borges y Rafael López (Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 1997).

había tiempo que perder.³³ De ahí que Maples Arce diga que su movimiento es “actual”.

En total van a ser cuatro los manifiestos publicados por los estridentistas:

- 1] El primero, difundido en la ciudad de México en diciembre de 1921, en forma de carteles pegados en los muros “junto a los anuncios de las corridas de toros”;
- 2] El segundo, repartido en Puebla como hoja volante en enero de 1923, redactado por Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, y firmado por Salvador Gallardo, M.N. Lira, Mendoza, Salazar, Molina. Después de estos nombres se asegura que “siguen doscientas firmas”. Este último número muy probablemente exagerado con fines sensacionalistas;
- 3] El tercero, redactado por Salvador Gallardo, y dado a conocer en Zacatecas en julio de 1925;
- 4] El cuarto, último, redactado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, en enero de 1926. En este último manifiesto se hace patente la simpatía y adhesión al movimiento estridentista de parte del III Congreso Nacional de Estudiantes.

Es interesante ver cómo va cambiando la semántica utilizada, desde el primer al último manifiesto. El primer manifiesto se enfoca más que nada en cuestiones estéticas, sobre la forma renovadora en que deberá hacerse la poesía. Es un manifiesto ideológico, pleno de juicios y “verdades” estéticas. El segundo manifiesto se enfoca en atacar a ciertos intelectuales y académicos constituidos, así como a ídolos nacionales históricos y figuras públicas. Es un manifiesto cuya función primordial era escandalizar y provocar. El tercer manifiesto es una reafirmación sintética de los dos primeros, realizada por Salvador Gallardo. El cuarto y último manifiesto es muy importante, no únicamente por haber sido firmado por el III Congreso Nacional de Estudiantes, quienes expresan su simpatía y adhesión al movimiento, sino además porque es el primero en que se

³³ Así relata Maples Arce en su Autobiografía: “No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo que recuerde, me dije: no hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez[...] Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste, me fui a la imprenta de la escuela de huérfanos. La hoja impresa en papel Velin de colores se titulaba Actual” (Maples Arce, Manuel. *Soberana Juventud*. Madrid. Editorial Plenitud. 1967. Citado en “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Op. Cit. p. 41”).

plantea abiertamente al Estridentismo como un “movimiento estético revolucionario de México”.³⁴

A continuación recopilaré algunos elementos-clave de la observación estridentista sobre la modernidad, sobre el *status* del arte en la sociedad moderna, y sobre la estética renovadora, plasmados en los manifiestos. Todas las citas a continuación han sido tomadas de la recopilación de manifiestos estridentistas, incluida en el libro de Luis Mario Schneider.³⁵

1. Observaciones Culturales

○ *Distinción Semántica Vanguardia/Tradición*

“En nombre de la vanguardia actualista de México”, comienza Maples Arce su primer manifiesto. Con ello traza una distinción, y se coloca del lado de la vanguardia. Se trata, como hemos visto en la introducción y en el primer capítulo, de una toma de posición cultural. La forma en que el Vanguardismo observa es cosmopolita, su punto de comparación cultural no tiene que ver con regiones geográficas o fisionomías. Mas bien se describe a sí mismo como “una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada”.³⁶ Maples Arce recurre a una autodescripción existente en la sociedad, para tomar una posición “vanguardista” radical.

○ *Cosmopolitismo*

Maples Arce va a declarar, en el primer manifiesto: “X. Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos

³⁴ Manifiesto Estridentista Número 4. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Op. Cit. p. 280”.

³⁵ Ver Anexo “Documentos Estridentistas”.

³⁶ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Op. Cit”.

maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico”.³⁷

Al final del manifiesto incluye también un “directorio de vanguardia”, donde aparecen un gran número de artistas, poetas, pintores, músicos e intelectuales vanguardistas, tanto de Europa como de Latinoamérica.

Salvador Gallardo reafirma esta idea en el tercer manifiesto: “En pleno reinado de la Internacional es cursi levantar las murallas chinas del nacionalismo rastacuero, pero con elementos autóctonos, fecundados en su propio ambiente, hay que crear un arte puro que tienda siempre a un plano de superación y abstraccionismo”.³⁸

○ *Actualidad*

Maples Arce continuamente refiere la labor del movimiento como “actual”. “Hagamos actualismo”, dice él. “Ya Walter Bonrad Arensberg, lo exaltó en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas sólo vivirán seis horas; y amemos nuestro siglo insuperado”.³⁹

Su programa está referido y como auto-limitado al momento presente. Hay una urgencia espiritual por crear un arte, una poesía, capaz de dar cuenta de las nuevas condiciones tecnológicas de la vida en la urbe moderna. “Todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente”.⁴⁰

³⁷ *Ídem.*

³⁸ Manifiesto Estridentista Número 3. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

³⁹ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia. Op. Cit*”.

⁴⁰ Manifiesto Estridentista Número 3. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

○ *Rechazo al Academicismo y a la Burguesía*

Maples Arce va a escribir: “Para terminar pido la cabeza de los ruisseños escolásticos que hicieron de la poesía un simple cancanero repsoniano, subido a los barrotes de una silla: desplumazón después del aguacero en los corrales edilicios del domingo burguesista”.⁴¹

Y con ello parece inaugurar una agresión constante contra los poetas, intelectuales y literatos “consagrados”, que impregnará todos los manifiestos y declaraciones estridentistas. Al referirse a “los poetas académicos”, se están refiriendo tanto a la tradición del Modernismo como a la forma de vida “burguesa”. Es ésta una distinción por supuesto ideológica, pero que parte en principio de una observación cultural. Recordemos que el Vanguardismo busca no sólo un nuevo arte, sino una nueva cultura.

Salvador Gallardo le hace eco en el tercer manifiesto: “¡Muera la reacción intelectual y momificada!”⁴² “Sólo los espíritus académicos siguen confeccionando sus ollas podridas con materiales manidos”.⁴³

También Maples Arce va a decir, en una entrevista de 1924: “De aquí que los grieguistas, burgueses, reaccionarios y académicos, se sientan invadidos por la locura, y reclamen la camisa de fuerza para leer a los poetas de vanguardia”.⁴⁴

⁴¹ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁴² Manifiesto Estridentista Número 3. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ Maples Arce, Manuel. “¿Cuál es mi mejor poesía?” Encuesta realizada por Oscar Leblanc. Publicada en *El Universal Ilustrado*. Junio 12, 1924. p. 38

2. Observaciones Ideológicas

○ *Espiritualidad*

“Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, -única y elemental finalidad estética-, es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los ‘switchs’”.⁴⁵ Maples Arce parte de una concepción espiritual del arte, muy probablemente influenciada por el ensayo de Vasili Kandinsky, publicado en 1912, cuyo título es *Sobre lo Espiritual en el Arte*, en el cual se le otorga función espiritual a la poesía, y al arte. En tal sentido es que Maples Arce dice que el Estridentismo no constituye una “mafia intelectual” o una “escuela de moda”, sino que está justificado por “una necesidad espiritual contemporánea”.⁴⁶

○ *Emoción*

“Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro”⁴⁷, escribe Maples Arce. La emoción será exaltada por los estridentistas, por sobre las funciones racionales de la conciencia. Debo señalar que en este punto Maples Arce continúa la tradición filosófica del Romancitismo. Reafirma la distinción *Razón/Sentimientos*, colocándose del lado sentimental, emotivo. Va a decir Maples Arce: “El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. (II. *Profon aujour d’hui, Cendrars, Cosmópolis, núm. 33*). En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo

⁴⁵ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁴⁶ Manifiesto Estridentista Número 2. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁴⁷ Manifiesto Estridentista Número 2. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

rigurosamente en el vértice del instante introspectivo”.⁴⁸

Por lo demás, sería absurdo pensar en una forma de arte que se adscribiera al proyecto racionalista, pues el arte tiene que valerse de la percepción y de la imaginación para poder llevar a cabo su función.⁴⁹ Sin embargo, el arte, desde el Romanticismo logra dar cuenta de que nos encontramos bajo la influencia de una tradición que asignó a lo “sensorial” un rango inferior al de las funciones reflexivas de entendimiento y razón.⁵⁰ De ahí que para el artista moderno defender “la emoción” constituya ya una tradición.

○ *Juventud*

Maples Arce se dirige “a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente”.⁵¹

También en Puebla: “Irreverentes, afrimales, convencidos, excitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del público unisistemático y antropomorfo para que vengan a engrosar las filas triunfales del Estridentismo”.⁵²

⁴⁸ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁴⁹ Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad. Op. Cit.* Capítulo 1. “Percepción y Comunicación. La reproducción de formas”.

⁵⁰ “Nos encontramos todavía bajo la influencia de una tradición que ordenó jerárquicamente la estructura de las capacidades psíquicas y asignó a lo “sensorial” – esto es, a la percepción – un rango inferior al de las funciones reflexivas de entendimiento y razón” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad. Op. Cit.* p.17).

⁵¹ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁵² Manifiesto Estridentista Número 2. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

El Estridentismo abre “la posibilidad de un arte nuevo, juvenil entusiasta y palpitante, estructuralizado novidimensionalmente, superponiendo nuestra recia inquietud espiritual, al esfuerzo regresivo de los manicomios coordinados, con reglamentos policiacos, importaciones parisienses de reclamo y pianos de manubrio en el crepúsculo”.⁵³

La idea de la juventud es muy valorada por todos los vanguardistas, quienes son en su mayoría jóvenes que no desean recorrer el camino esperado para su consagración. Por el contrario, buscan “abrirse camino” ellos solos a través del campo social, y de esta forma estar en posición de influenciar a la sociedad con su espíritu renovador. Es la idea de juventud lo que le otorga un carácter urgente a esta revolución cultural: intuyen que, si no lo hacen mientras son jóvenes, más tarde tendrán intereses distintos y el ánimo de rebeldía se habrá apagado. “Es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los merolicos exegísticos con nombramiento oficial de catedráticos”⁵⁴.

Un acontecimiento muy importante para el Estridentismo está registrado en el último manifiesto, publicado en 1926. Éste dice: “El III Congreso Nacional de Estudiantes, en nombre de la juventud estudiantil mexicana, hace presente su simpatía hacia el movimiento estético revolucionario de México y le envía por conducto del grupo estridentista del congreso un saludo estimulante y cordial”.⁵⁵ Se trata de una gran victoria para el Estridentismo. Al obtener la aprobación del Congreso Nacional de Estudiantes está obteniendo su público. Éste es el público que más le interesa ganar al Estridentismo, el de los jóvenes, y estudiantes.

En este último manifiesto las intenciones revolucionarias son mucho más claras, y los objetivos del movimiento cultural estridentista son precisas. En él se puede leer: “La juventud mexicana es una inquietud perpetua, un anhelo

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ *Ídem.*

⁵⁵ Manifiesto Estridentista Número 4. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

gigante de renovación: renovación social, política, estética... renovación constructiva”.⁵⁶

Sin embargo, Maples Arce había declarado también, en una entrevista: “La juventud sólo es un pretexto para hacer locuras”. En este tipo de declaraciones se percibe la actitud irónica tomada del Dadaísmo.

○ *Revolución*

La Revolución, como ya he señalado, constituye la narrativa-centro, a la cual el Estridentismo gusta referirse constantemente. El “movimiento estético revolucionario” de México no podría entenderse sin el contexto de la Revolución Mexicana.⁵⁷ Sin embargo, la plena identificación con la Revolución no se da desde el inicio del movimiento. Éste realiza un desplazamiento de los fines estéticos desinteresados hacia el compromiso con la revolución política-social. Así se puede leer en el manifiesto número 3: “Ahora que la revolución social ha llegado a todas las conciencias, es necesario proclamar como verdad primordial la verdad estridentista: ‘Defender al Estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual’”.⁵⁸ La idea de la Revolución es tomada y reutilizada para plantear una revolución a nivel artístico, literario, estético y cultural. Entonces los Estridentistas dicen haberse “levantado en armas contra el aguachirlismo literario en México”.⁵⁹

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ Así lo señalan Luis Mario Schneider y Francisco Javier Mora. El primero apunta que “En el momento en que se adopta la ideología social de la Revolución Mexicana, y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional” (Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* p. 206). Mientras que el segundo señala que “para comprender en toda su magnitud las razones de la aparición del movimiento estridentista en México no basta con señalar que dicho movimiento se enmarca dentro de un proceso de transformación (y, por tanto, de crisis) a nivel mundial, provocado por el estallido de la primera guerra mundial, en la que, si bien Latinoamérica no participó directamente en el conflicto, sí sufrió en cambio las consecuencias de la contienda, ni por el advenimiento de la revolución rusa [...] Convendría señalar un hecho capital que redefinirá y perfilará el carácter específico de la vanguardia en México: la Revolución Mexicana” (Mora, Francisco Javier. *El Estridentismo Mexicano: Señales de una Revolución Estética y Política*. Anales de Literatura Hispanoamericana. 2000. p. 258).

⁵⁸ Manifiesto Estridentista Número 3. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.*”.

⁵⁹ Manifiesto Estridentista Número 4. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.*”.

3. Observaciones Artísticas

○ *Teoría Estética Renovadora*

Manuel Maples Arce va a plantear una teoría estética de vanguardia, muy acorde a la revolución que ha llevado a cabo el Cubismo en pintura, y a los planteamientos del Creacionismo de Vicente Huidobro. Él declara en el primer manifiesto: “La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoercible desarrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen 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”.⁶⁰ Y más adelante, señala Maples Arce: “Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear y no copiar”. Y cita a éste último: “Nosotros buscamos la realidad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente”.⁶¹

En este punto el Estridentismo está proponiendo el tipo de concepción de la creación artística que plantea por lo general el arte moderno. Se adscribe a una visión donde la *poiesis* juega un papel determinante en la obra de arte: “Nosotros consideramos que existen tres artes: de reproducción, interpretación y equivalencia. En el primero se retrata, únicamente; en el segundo se ve la naturaleza a través de un temperamento y en el último se toman varios detalles de esencia y con ellos se *crea*”.⁶²

⁶⁰ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Maples Arce, Manuel. “Nuestro apóstol creacionista”. Entrevista realizada por Ortega, y publicada en *El Universal Ilustrado*. México, D.F. 24 de agosto de 1922. p. 29 y 56.

○ *Poesía Pura*

Como señalé arriba, al inicio del primer manifiesto Maples Arce plantea que la poesía debe ser pura, y diferenciarse de toda influencia externa. Una poesía pura, con una función espiritual: muy cercano a los planteamientos del Simbolismo y del Parnasianismo, y de “el arte por el arte”. Maples Arce señala: “XI. Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente”.⁶³ “Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva)”.⁶⁴

Inclusive, llega Maples Arce a afirmar como Marinetti, quien les dice a los futuristas que “es preciso renunciar a ser entendidos”, lo siguiente: “¿Qué el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al ‘vaudeville’. Nuestro egoísmo es ya superlativo; nuestra convicción, inquebrantable”.⁶⁵ Aquí se encuentra una paradoja clave para entender los problemas que el arte sufre al intentar describir su función y su autonomía. Por un lado: un arte revolucionario, con dedicatorias a los obreros. Por otro lado: un arte “puro”, dirigido a los mismos artistas. De ahí que uno de los primeros objetivos del Estridentismo fuera “improvisar un público”. El arte de vanguardia no podía ser entendido por un público dado, acostumbrado a confirmar ciertas expectativas. Sin embargo, la paradoja, en el caso del Estridentismo se resuelve en todo momento en favor del “arte puro”, y en detrimento del alcance de sus producciones. En el caso del Futurismo ruso sucede lo contrario: Maiakowski y sus camaradas poetas se deciden por una estética más cercana al pueblo, capaz de difundir las ideas revolucionarias soviéticas. El Estridentismo se mantuvo como una vanguardia artística que planteaba una poesía “pura” en sus primeros años (1922 - 1924), y los últimos

⁶³ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ *Ídem*.

tres años comenzó a interesarse más por la Revolución, por “cuestiones extraliterarias” como señala Luis Mario Schneider, al tiempo que sus integrantes ocuparon puestos políticos (Manuel Maples Arce), se enfocaron al activismo revolucionario (Germán List Arzubide), o realizaron viajes con fines académicos a Europa (Arqueles Vela). Para 1929, el carácter vanguardista del Estridentismo había prácticamente desaparecido. Todos los integrantes continuaron publicando, pero a decir verdad, apenas y se pueden rastrear algunas reminiscencias de Estridentismo en sus obras posteriores. El tiempo adecuado para una rebelión estética juvenil había quedado rebasado ya años atrás.

○ *Percepción de la Modernidad*

Maples Arce: “El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas”.⁶⁶ “Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S.S., etcétera, etcétera. Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima”.⁶⁷

Aquí la modernidad aparece como un tema, que dispara la imaginación del poeta estridentista. El poeta, que estudia y labora en la urbe, percibe su realidad cotidiana como un terreno virgen para la simbolización y la expresión. Entusiasta de la “nueva belleza del siglo”, capta este “ritmo” de las grandes ciudades, este “dinamismo de la vida moderna”, como una nueva realidad: como una nueva dimensión para la *praxis* artística, en espera de ser re-creada, *poietizada*. Hasta este momento, el arte no se había planteado el tema de las

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ *Ídem.*

máquinas, las telecomunicaciones (radio), las fábricas automatizadas y los medios de transporte (automóvil, aeroplano), como un tema disponible para producir belleza, o se lo había planteado solamente como ciencia ficción. Para los estridentistas “la belleza de las máquinas” sucede en ese preciso momento, es “actualista”.

Sus poemas, plenos de metáforas sobre tecnología, ruido, urbes y telecomunicaciones, expresan sin embargo una paradoja, una tensión entre expectativas y experiencia. La modernidad estridentista fascina como la de los futuristas, mas ahonda también en los sentimientos de soledad, angustia y desesperación que trae consigo la vida en la urbe. Esta paradoja se puede ver en poemas como *Urbe* de Maples Arce, o *La señorita etcétera* de Arqueles Vela. Sin embargo, en sus manifiestos es el entusiasmo por la modernidad el que sobresale, y es el entusiasmo el que los lleva a escribir: “La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos”.⁶⁸ “La vida multánime y paroxística de las ‘urbes’, las explosiones obreriles que reflejan los espejos de los días invertidos no se compaginan con los claros de luna. ‘¡Chopin a la silla eléctrica!’”.⁶⁹ “III. ‘Un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia’. A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucinni, Buzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos”.⁷⁰



⁶⁸ Manifiesto Estridentista Número 2. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁶⁹ Manifiesto Estridentista Número 3. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁷⁰ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

3. Estética del Estridentismo: El Abstraccionismo

Maples Arce sabía distinguir entre su programa cultural (Estridentismo), y su programa estético (poética abstraccionista).⁷¹ Se trata de dos observaciones distintas. El Estridentismo constituye un movimiento cultural que se inscribe dentro del proyecto de modernidad cosmopolita del Vanguardismo, cuyas posibilidades de influir en la organización de la sociedad, si bien parten del arte, están mediadas por la política (por el campo del poder) y por los medios de comunicación. Otra cosa distinta es la propuesta estética del Estridentismo, plasmada en la teoría abstraccionista de Maples Arce.⁷²

Al interior de la forma del arte, el Estridentismo se suma al proyecto de un arte puro, de una estética más compleja por ser cada vez más autorreferente: el *Abstraccionismo*, nombre con el que bautiza Maples Arce su propuesta poética. Los postulados de su teoría abstraccionista son muy similares a los de la mayoría de las propuestas estéticas de los movimientos vanguardistas, y podemos decir que responden a una tendencia irreversible dentro del arte moderno. En este importante momento histórico del Vanguardismo, el arte comienza a cuestionarse, como nunca antes, sobre su finalidad. Al tiempo que el arte también es cuestionado por otros sistemas sociales-observadores, como la economía o la política, por su utilidad. La pregunta trasciende sin embargo la mera distinción “¿Qué cosa es arte?” (pregunta estética), o “¿Cómo hacer arte? y

⁷¹ Se puede encontrar un estudio a fondo sobre la poética abstraccionista en “Corte Velasco, Clemencia. *La Poética del Estridentismo ante la Crítica*. Benémerita Universidad Autónoma de Puebla. México, Puebla, 2003”. Corte Velasco llega a la conclusión de que al menos existe una característica para poder clasificar una poesía como estridentista y ésta radica en el manejo de las imágenes. También apunta que “independientemente de los logros estéticos que un movimiento de vanguardia hubiese podido aportar, su mayor importancia radica en la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión” (Corte Velasco, *Op. Cit.* p. 8).

⁷² Maples Arce ofrece un resumen de su teoría abstraccionista en una entrevista de 1924, por supuesto en lenguaje estridentista: “He aquí, lo que diferencia la verdadera poesía de aquella que no lo es. La poesía en sí, es la exposición sucesiva de las imágenes equivalentistas. Reducción al absurdo ideológico. Imagen multánime. Raíz cuadrada de un coeficiente ideológico-multiplicador común, diferencial de la imagen, a) directa simple, b) directa compuesta, c) indirecta simple-plano de superación. Relación y coordinación intraobjetiva. Synestesia (superposición de los sentidos); cenestesia (fatiga intelectual)” (Maples Arce, Manuel. “¿Cuál es mi mejor poesía?” Encuesta realizada por Oscar Leblanc. Publicada en *El Universal Ilustrado*. Junio 12, 1924. p. 38).

se dirige hacia la pregunta: “¿Para qué el arte?” (pregunta por la utilidad). Por primera vez se le exige al arte responder sobre su propia finalidad. Y esto lo va a responder desde su ámbito operativo propio, desde el interior de la forma “arte”.⁷³ Sin embargo, siempre que se realiza este cuestionamiento sobre el “para qué” del arte, éste se tiene que referir hacia algo externo, a menos que se fundamente a sí mismo, como en el caso de la propuesta de “el arte por el arte”.

El Estridentismo logró responder a esta pregunta de un modo único: propuso un arte que, en primera, le diera expresión a las nuevas posibilidades de percepción que posibilitaban los nuevos medios de comunicación, interesándose sobretodo en la radio. Asimismo, lograba referir su finalidad a un fenómeno actual del México moderno: la Revolución Mexicana. Y lo más interesante está en que no hizo mera *propaganda* para la Revolución, no la “adornó” con retórica poética propiamente, sino que la incorporó como un elemento central en su descripción poética de Estridentópolis. La Revolución aparece entonces *refractada*⁷⁴, como un tema, al interior de la forma del arte.

La Revolución que el Estridentismo describe no es propiamente la “Revolución Mexicana”, sino una Revolución imaginada, duplicada, “pensada”.

⁷³ Ya el Romanticismo se había enfrentado a esta cuestión: “La autonomía sistémica, a la que el Romanticismo intenta responder, es solamente lo que le sucedió al sistema del arte como resultado de la diferenciación funcional de la sociedad. Uno ya no puede esperar instrucción del sistema religioso, los sistemas político o económico, tampoco de las familias más importantes sobre cómo deben ser realizadas las obras de arte. Por este motivo uno podría casi decir: la autonomía se convierte en el destino que es interpretado como una defensa contra la intervención externa; o la jaula invisible en que el artista es obligado a seleccionar, a ser original y libre. El Romanticismo ve esto y lidia con el problema de la autonomía en el nivel de la obra de arte, y de la libertad creativa del artista derivada de ella, mas no en el nivel social del sistema funcional del arte; pues sólo en este modo puede definir su posición el Romanticismo. El sistema social del arte se deja representar a sí mismo a través de la idea de arte” (Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. MLN, Vol. 111, No.3, German Issue (Apr., 1996), pp. 514-515).

⁷⁴ Refracción, aquí entendida, en el sentido de Pierre Bourdieu: “El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de *refracción* que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos y a la transformación, incluso hasta la transfiguración, a los que somete a las representaciones religiosas o políticas y a las imposiciones de los poderes temporales (la metáfora mecánica de la refracción, evidentemente muy imperfecta, sólo vale aquí negativamente, para alejar de la mente el modelo, más impropio aún, del reflejo)” (Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, España. 1995. p. 326).

Sin embargo, ésta podría llegar a ser una Revolución con un potencial de transformación equiparable al de la Revolución Mexicana “real”, pues también se pregunta cómo es posible un orden social distinto. A pesar de que esté también como “cerrada en sí misma”, atrapada en su jaula invisible de clausura operativa, logra dar cuenta a la sociedad de su contingencia, de que las cosas podrían estar ordenadas de otra manera, sin renunciar por ello al orden. Ésta es la forma en que el Estridentismo contribuye a la Revolución: no desde el campo de batalla, sino desde el Café de Nadie, desde Estridentópolis, dándole forma y semántica, dotándola de una narrativa poética.

El Estridentismo creó, pues, un imaginario para la urbe, una narrativa capaz de relacionar, de referir y/o sincronizar la realidad ficticia del arte con la realidad “real” del mundo cotidiano. Entonces súbitamente, en la ciudad “musical, hecha toda de ritmos mecánicos”, “toda tensa de cables y de esfuerzos” e “insurrecta de anuncios luminosos”, “una locomotora extraviada” pasa “gritando, pidiendo auxilio a la distancia”, llevándose consigo “las calles cinemáticas empapeladas de ventanas”, al tiempo que “ha partido la noche con su grito”.⁷⁵

Al volverse el arte cada vez más reflexivo, al llevar a cabo la reentrada de la forma en la forma, se multiplican las posibilidades de expresión de un modo apabullante.⁷⁶ Es precisamente este proceso lo que le permite existir al arte moderno. El arte va a depender cada vez menos de determinaciones externas, por lo que adquiere una *unresolvable indeterminacy*⁷⁷, misma que lo empuja a una búsqueda interminable por sus posibilidades expresivas y/o comunicativas.⁷⁸

⁷⁵ Párrafo armado con fragmentos de diversos poemas estridentistas.

⁷⁶ “Con la diferenciación del sistema del arte y su desconexión de compulsiones externas, emerge internamente un exceso de posibilidades comunicativas y debe ser controlado internamente, y llevado a la forma” (Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. *Op. Cit.* p. 512. Traducción propia).

⁷⁷ Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. *Op. Cit.* p. 509. Traducción propia.

⁷⁸ “El hecho de escribir y hablar sobre el arte contribuye esencialmente a la estabilización y desestabilización de su autopoiesis – hasta el asombroso hecho de que la cuestión del concepto de arte y la experimentación de sus límites comenzó a influenciar el arte de vanguardia, es decir, la búsqueda de formas en el plano de las obras mismas” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. p. 96).

En adelante un poema ya no va a referir necesariamente a un objeto o acontecimiento externo de una realidad dada: puede existir un poema que verse sobre otro poema, sobre la vivencia de escribir un poema o incluso sobre sí mismo. El arte moderno despega: va de representar el mundo a crear, a sugerir, a provocar un mundo. No éste, sino un mundo imaginario.⁷⁹ Aquí el arte adquiere conciencia de que, como todo sistema autopoietico, al operar duplica la realidad. En este contexto, podemos decir que la teoría abstraccionista de Maples Arce constituye una observación que reafirma el tránsito de la representación de un mundo dado a la presentación (creación) de un mundo posible, imaginario. Como él mismo va a expresar: “Nosotros consideramos que existen tres artes: de reproducción, interpretación y equivalencia. En el primero se retrata, únicamente; en el segundo se ve la naturaleza a través de un temperamento y en el último se toman varios detalles de esencia y con ellos se crea”.⁸⁰

De esta manera el arte gana en auto o in-determinación, en libertad, lo que pierde en integración frente al resto de la sociedad. Ya no queda clara la razón de ser del arte, su función, y algunos artistas lo celebran: surge entonces la tentativa cultural de *l'art pour l'art*. Y es aquí donde brota la paradójica postura del Estridentismo. Siendo partidarios de una estética, de una poética que, lejos de representar al mundo, describía no éste sino otro mundo (ellos mismos se decían partidarios de una realidad pensada, imaginaria, duplicada⁸¹), se comprometían sin embargo con una causa social, política,

⁷⁹ “Nosotros le llamaremos a este mundo, haciendo una importación del lenguaje de los números imaginarios de las matemáticas, el mundo imaginario del arte. Entonces se puede decir que la obra de arte, al combinar distinciones, al sellar formas, simboliza este mundo imaginario. Conduce de la mano al observador para que vea un orden detrás del cual se esconde el *unmarked state* del mundo imaginario” (Luhmann, Niklas. “El Arte como Mundo (*Weltkunst*)” en *Teoría de los Sistemas Sociales II (Artículos)*. Universidad Iberoamericana. México, 1999. p. 62).

⁸⁰ Maples Arce, Manuel. “Nuestro apóstol creacionista”. Entrevista realizada por Ortega, y publicada en *El Universal Ilustrado*. México, D.F. 24 de agosto de 1922. p. 29 y 56.

⁸¹ “Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear y no copiar”, dice Maples Arce. Y cita a éste último: “Nosotros buscamos la realidad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente” (Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Cartel fijado el 31 de diciembre de 1921 en los muros del centro de la ciudad de México. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Op. Cit.).

revolucionaria inmediata. Es ésta la paradoja que el Estridentismo, misma que comparte con la gran mayoría de los movimientos vanguardistas, se propuso desplegar en su acontecer: comprometerse con una causa externa, política-social, sin comprometer a su vez la experimentación con la forma en el plano de las obras mismas.⁸² Es decir, no renunciar a un sentido trascendente, a un *para qué* del arte, colocado fuera del arte, pero conservando la anomia al interior del arte que hacía explotar la creatividad al multiplicar las posibilidades de expresión. O dicho al revés: experimentar saturada, abusivamente, con la forma de la obra de arte, con la cautela de no llegar al *dead end* posmoderno de “el arte por el arte”.

El Surrealismo, por ejemplo, sería un buen ejemplo de forma lograda de arte moderno. Es, quizás, el logro más importante del Vanguardismo, y el último. La realidad ficticia que generó el Surrealismo constituye una forma de observar lo inobservable que sobrevive hasta nuestros días. Vale decir que la palabra “surrealista” es de uso común y generalizado. Uno puede referirse cotidianamente a algo como “surrealista” y esta referencia no comprende de ninguna manera una técnica estética determinada (Dalí y Magritte, no obstante su estilo diverso, son ambos surrealistas) sino una forma de sentido, una realidad ficticia, imaginaria: no el conjunto de obras de arte surrealistas, sino un mundo “surrealista”, que el Surrealismo logró plasmar en el imaginario social.

Podemos decir, sin embargo, que el Romanticismo fue la primera vanguardia en lograr esto. De ahí que lo “romántico” sobreviva hasta nuestros días como una semántica disponible de ser utilizada por la sociedad para (auto) describirse. Al decir que algo es “romántico”, creamos una distinción, que traza un límite entre el mundo cotidiano y un mundo imaginario de lo “romántico”. Esto puede ser con fines positivos o negativos, pero siempre hace referencia a algo que se sale de lo normal, de lo cotidiano y empieza a operar en un mundo ficticio, duplicado.

⁸² Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Op. Cit. p. 96.

El Dadaísmo también logró constituirse como un término, cuya semántica se encuentra disponible de ser utilizada en la comunicación. Si bien su uso no es tan generalizado como el del término “surrealista”, éste es utilizado ampliamente en el campo intelectual para designar cierto gesto “cínico”, “juguetón”, “absurdo” o “impostor”.

Lo que los estridentistas, junto con los movimientos vanguardistas, buscaban era eso precisamente. Generar una descripción del mundo, que partiera de una observación de lo inobservable, capaz de dotar de sentido constantemente al mundo de la vida cotidiana. Sus consignas no están lanzadas en el sentido de la propaganda política (a este nivel poco importa que sea reaccionaria o revolucionaria) que echa mano de las estrategias de seducción ornamental, “decorativas”, del arte. Sus poemas se dirigen no a transformar la realidad real, sino a transformar la realidad imaginaria que crea el arte.⁸³ Un poema estridentista ordena el mundo de lo posible.⁸⁴ Pensar que uno puede hacer la Revolución con poesía sería tan absurdo como creer que uno peleará con lápices, plumas y hojas de papel. Tal vez una máquina de escribir posea más potencial de ataque frontal, pero ciertamente queda obsoleta frente a una moderna arma de fuego (a lo mucho nos sirve de escudo). Todo lo contrario: el Vanguardismo artístico que se compromete con la Revolución observa algo que la vanguardia política no puede observar, pues ésta se encuentra siempre operando, “como cerrada en sí misma” (como diría Gabriel D’Annunzio). Lo que observa el Vanguardismo no lo pudo expresar mejor el filósofo Arnold Gehlen, refiriéndose a la Ilustración. Él dice: “las premisas de la Ilustración están muertas, sólo sus consecuencias continúan en marcha”.⁸⁵

⁸³ “La obra de arte origina una realidad propia distinta de la realidad habitual. A pesar de toda la perceptibilidad y de toda la realidad particular allí localizada, el arte crea una realidad, de acuerdo al sentido, imaginaria y ficticia” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Op. Cit. p. 237).

⁸⁴ “La especificidad del arte podría consistir en conferir coherencia al mundo de lo posible” (Luhmann, Niklas. “El Arte como Mundo (*Weltkunst*)” en Op. Cit. p. 58).

⁸⁵ Citado en “Habermas, Jürgen. *El Discurso Filosófico de la Modernidad*. Taurus. Madrid, 1989. p. 13. Al respecto, dice Habermas: “Desde este punto de vista, la modernización social, que seguiría discurriendo autárquicamente, se habría desprendido de la modernidad cultural, al parecer ya obsoleta; esa modernidad social se limitaría a ejecutar las leyes funcionales de la economía y el Estado, de la ciencia y de la técnica, que supuestamente se habrían aunado para

Lo que observa el Vanguardismo, y en particular el Estridentismo, es que la Revolución está imaginativamente, culturalmente, desfondada.⁸⁶ Su potencial mítico, narrativo (su marco de sentido) se ha vaciado, debido a que al efectuar el *crossing* (*break on through*) al otro lado de la forma (*to the other side*), al lanzarse a conquistar el mundo de lo ideal, de lo posible, con medios físicos, ésta se ha perdido, ha naufragado en un mar de posibilidades, y no ha podido encontrar ningún “nuevo orden”. Por tal motivo, hay que dar por terminada la Revolución para recuperar el orden, aún cuando ésta ya había triunfado. La paradoja está en que cruzó al otro lado de la forma y no pudo trazar ninguna nueva distinción desde ahí, por lo que al experimentar la entropía (la anarquía) no le quedó otra opción que regresar al estado neguentrópico anterior, al sistema social originario, ya que no se puede vivir de manera desordenada toda la vida.⁸⁷

Es fácil dar el salto al “otro lado”. Lo difícil es cambiar la distinción con la que se observa el mundo. La religión observa lo inobservable con el fin de mantener el orden “tradicional” del mundo. El arte moderno sondea el campo de lo posible para encontrar un “orden” nuevo, y hacerlo observable (describirlo) a la sociedad a través del arte. En principio el arte sólo observa, no propone un programa de acción. Si hace tal cosa, como el Vanguardismo, comienza a operar también en el campo de la política. Esta evolución aparece muy clara en el caso del Estridentismo, movimiento cultural que inició circunscribiéndose al ámbito artístico, y que poco a poco se fue interesando cada vez más por la política.

El Estridentismo buscaba realizar acoplamientos estructurales entre los sistemas del arte y de la política. Ésa era una de sus intenciones: utilizar el arte

constituir un sistema ya no influible” (Habermas, Jürgen. *Ídem*).

⁸⁶ En el caso de la Revolución Mexicana, la duración tan prolongada que tuvo, debido a las luchas entre las diversas facciones, y por ende la muerte tan acelerada de sus principales caudillos, contribuyó en gran medida al desfondamiento de sentido que ésta sufrió.

⁸⁷ Según el filósofo y poeta romántico, Johann Wolfgang von Goethe, existe un “principio de ordenación inteligible, que llevamos en nosotros y que quisiéramos imprimir, como sello de nuestro poderío, sobre todo cuanto nos toca” (Tomada de “Spengler, Oswald. *La Decadencia de Occidente*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1966. p. 169”).

para acoplar no únicamente conciencia y obra de arte, sino a su vez sincronizar a los observadores con la realidad política de la Revolución. Con su comunicación estridente logró irritar ambos sistemas entre sí. Mas, una vez más, podemos concluir que lejos de que las operaciones entre éstos se confundieran entre sí - se desdiferenciaran, logrando comunicarse -, la irritación estridentista (vanguardista) logra *resaltar* la diferencia entre ambos sistemas, entre dos órdenes distintos de realidad.⁸⁸ Con ello contribuye, paradójicamente, a consolidar la autopoiesis propia del sistema del arte.



⁸⁸ Como señala Luhmann: “En el siglo XX se encuentran obras de arte que tratan de superar la diferencia entre realidad real e imaginaria (ficticia), presentándose de tal modo que ya no se distinguen de los objetos reales. ¿Expresa con esto el sistema del arte una reacción frente a sí mismo? O ¿es esto ya la pérdida de todo sentido de confrontación con la realidad la cual precisamente es como es y cambia como cambia? No hay necesidad de contestar estas preguntas, pues el intento fracasa de cualquier manera y además documenta la consideración del fracaso; porque ninguna cosa común manifiesta precisamente su querer ser cosa común. En cambio la obra de arte que aspira a eso, se delata precisamente por eso. En este caso, la función del arte consiste únicamente en la reproducción de la diferencia. No obstante, el hecho de aspirar a su eliminación y no lograrla, dice posiblemente mucho más que todo embellecimiento o toda crítica. Lo que se aprende a observar en todo esto es ese dominio inevitable (imposible de eliminar) de la diferencia” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad. Op. Cit.* pp. 241-242).

4. Estridentismo y Modernidad: las Nuevas Percepciones Tecnológicas

Para hablar sobre Estridentismo y modernidad, hay que diferenciar dos planos de análisis: 1] La descripción estridentista de la modernidad, al interior de la forma de comunicación “arte”; y 2] La reflexión estridentista sobre cómo las nuevas tecnologías transforman la comunicación “arte”.

En este apartado me enfocaré en el segundo punto, mismo que el investigador Rubén Gallo ha presentado de una manera muy completa en su libro *Mexican Modernity*, y en su análisis sobre la concepción estridentista de la radio.

La cuestión de la tecnología, aparecía a principios del siglo XX, como algo más que un tema actual: marcaba una posibilidad de transformación perceptiva del mundo en todas sus dimensiones (sociales, espaciales, temporales). Muchos artistas vanguardistas se dieron a la tarea de darle expresión a estas nuevas percepciones, a esta “nueva belleza” tecnológica del siglo.⁸⁹ Anteriormente, el movimiento estético decimonónico que prevaleció en México y Latinoamérica, conocido como el Modernismo, había percibido todo esto como “ruido” que interfería con la verdadera labor sublime y silenciosa del poeta.⁹⁰ De ahí que el Estridentismo representara una importante ruptura con la tradición poética y literaria, al adscribirse a la afirmación futurista de Marinetti: “un automóvil que corre sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia”. Maples Arce va a decir, en el primer manifiesto: “A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucinni, Buzzi,

⁸⁹ “Comenzando en la década de 1920, los artistas entusiastas de los medios de comunicación (*media-savvy artists*) se interesaron en las modalidades de la percepción que habían sido inaccesibles antes de la invención de las nuevas tecnologías” (Gallo, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, USA. 2005. p. 19. Traducción propia).

⁹⁰ “A pesar de que había habido muchas máquinas durante el Porfiriato, la mayoría de los intelectuales las habían tratado con desprecio: ellos las consideraban síntomas de una sociedad decadente que se había alejado de los ideales elevados del *modernismo* – la escuela literaria dominante del siglo diecinueve – que incluían una pasión por la naturaleza y por la antigüedad clásica y un deseo de mantener al arte en un pedestal – muy alejado de los problemas y preocupaciones de la vida diaria”. (Gallo, Rubén. *Op. Cit.* p. 4. Traducción propia).

Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos”.⁹¹

Los principales objetos modernos en los que se interesaron los estridentistas fueron: el aeroplano, el ferrocarril, la cámara fotográfica, la máquina de escribir y la radio. Mientras que el objeto predilecto de los futuristas italianos fue el avión, inventando la *aeropintura* y la *aeropoesía*, los estridentistas se interesaron mucho en la radio como un símbolo de la modernidad. Mas no sólo se interesaron en un sentido propiamente estético, descriptivo. La radio no fue para ellos simplemente un “tema” más, disponible de ser utilizado recurrentemente en sus poesías, como una mera fuente de metáforas. Luis Leal cita en su trabajo *Realidad y Expresión en la Literatura Estridentista* una declaración de Manuel Maples Arce, con respecto a lo que significaba el aeroplano para Filippo Tomasso Marinetti: “un artefacto de la industria moderna, - dice Maples Arce - pero las palabras no le alcanzan para incorporarle una superioridad de objeto real”.⁹² Para Maples Arce, en cambio, argumenta Luis Leal, con las mismas palabras de Maples Arce, “el aeroplano es una posibilidad de expresión, de sentir el mundo, de penetrar en otras perspectivas. Desde las primeras palabras de mi poema *Canción desde un aeroplano* entramos en una atmósfera que indica una nueva concepción del mundo, un nuevo orden mental”.⁹³

Es cuestionable si Marinetti logró o no aprehender con la misma intensidad comunicativa al *aeroplano*, como señala Maples Arce que él si lo hizo, intentando diferenciarse de ser identificado como un simple imitador del Futurismo. Sin embargo, esta cita nos da la clave para entender lo que significó la radio para los estridentistas. No era un mero artefacto de la industria moderna, que aparecía al interior de la forma de comunicación “arte” como un

⁹¹ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit*”.

⁹² En Hernández Palacios, Esther, et. al. *El Estridentismo: Memoria y Valoración*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1983. p. 78.

⁹³ Ídem.

tema o un objeto más o menos fetichizado: la radio estridentista era “una posibilidad de expresión, de sentir el mundo, de penetrar en otras perspectivas, de entrar en una atmósfera que indicaba una nueva concepción del mundo, un nuevo orden mental”.

La cuestión central, tanto en el Estridentismo como en el Futurismo, y aquello que los hace movimientos culturales, podemos decir, es que no sólo se propusieron comunicar artísticamente sobre las nuevas tecnologías, sino que transformaron la forma de comunicación “arte”, a partir de las percepciones del mundo y de la vida en la urbe moderna que posibilitaban las nuevas tecnologías. Apostaban, a partir de las innovaciones tecnológicas, por una transformación de la experiencia misma del arte. Es ésta la tesis que defiende el investigador Rubén Gallo, tanto en su libro *Mexican Modernity* como en su artículo *Radiovanguardia: Poesía Estridentista y Radiofonía*.⁹⁴ Gallo compara las intenciones tecnológicas, artísticas y culturales del Estridentismo con las intenciones de un pintor vanguardista muy reconocido hoy en día, quien también fue, en un momento, muy cercano al Estridentismo: Diego Rivera.

Rubén Gallo encuentra una importante diferencia entre ambas concepciones artísticas de la tecnología. Él dice: “los trabajos de Rivera celebran la manera en que estos medios de comunicación han transformado nuestro entendimiento del mundo, pero lo hacen desde un mero acercamiento temático. La pregunta más irritante sobre cómo es que estas invenciones tecnológicas han transformado las posibilidades de la representación artística está manifiestamente ausente de sus murales”.⁹⁵ Gallo señala que “las preguntas sobre los medios de comunicación (*media*) eran un punto ciego en la visión de la tecnología de Diego Rivera”.⁹⁶ A pesar de haberse basado en fotografías para realizar su mural sobre la industria en Detroit, sus medios expresivos continuaban siendo los de la pintura clásica. En los murales de Rivera, la

⁹⁴ Gallo, Rubén. *Mexican Modernity*, Op. Cit. y “Radiovanguardia: Poesía Estridentista y Radiofonía” en Op. Cit. pp. 273–289.

⁹⁵ Gallo, Rubén. *Mexican Modernity*, Op. Cit. p. 17. Traducción propia.

⁹⁶ *Ídem*.

cuestión tecnológica es abordada (y celebrada) solamente como un tema, mas no se cuestiona sobre cómo podría la tecnología transformar al arte.⁹⁷

¿Cómo es que la emergencia de nuevas tecnologías transforma la experiencia comunicativa del arte? Es ésta la cuestión que interesa primordialmente al Estridentismo, y que procura resolver, tanto al interior de la forma de expresión “arte” (poemas, novelas, pinturas, fotografías, manifiestos) como en el *medio físico* que el arte utiliza para realizarse como forma comunicativa (máquina de escribir, cámara fotográfica, radio, imprenta). Suscita entonces, no solamente una observación de la modernidad desde el interior de la autopoiesis del arte, sino que se pregunta cómo y en qué medida esta modernidad transforma al arte. Éste va a ser el sentido de sus experimentos con la forma de hacer arte, y de escribir literatura y poesía. Se suman a una transformación en la manera de experimentar y producir cultura, liderada por el Vanguardismo.⁹⁸

Rubén Gallo señala tres puntos importantes que hay que tomar en cuenta al observar cómo concibió el Estridentismo esta transformación técnica y tecnológica del arte:

1] Las nuevas tecnologías de la representación introdujeron una percepción de la realidad radicalmente nueva.

⁹⁷ “Para 1930, los artistas alrededor del mundo – de los estridentistas mexicanos a los modernistas brasileños, de los ultraístas españoles a los futuristas rusos – habrían escrito un considerable número de tratados, manifiestos y declaraciones sobre la relación entre la técnica artística y los procesos mecánicos que definían la modernidad del siglo XX. A pesar de que sus posiciones variaban considerablemente, muchos de estos personajes creían que la tecnología transformaría inevitablemente no sólo los procesos artísticos sino la vida en general. La pregunta –como Leon Trotsky, Walter Benjamin y Theodor Adorno argumentaron– no era: “¿es la tecnología un tema válido para realizar trabajo artístico?” sino “¿cómo es que la tecnología transformará al arte?” (Gallo, Rubén. *Mexican Modernity, Op. Cit.* p. 8. Traducción propia).

⁹⁸ “Fue éste un forcejeo (*struggle*) por liberar imágenes y palabras, por sincronizar la producción cultural a la velocidad vertiginosa de una incipiente modernidad” (Gallo, Rubén. *Mexican Modernity, Op. Cit.* p. 1. Traducción propia). Y también en “Radiovanguardia: poesía estridentista y radiofonía”: “Los textos estridentistas resaltan los efectos culturales de la radio” (Gallo Rubén. “Poesía Estridentista y Radiofonía” en *Op. Cit.* p. 281).

2] Los medios de comunicación tecnológicos no son meras herramientas al servicio de la representación; por el contrario, ellos modelan, definen y determinan las posibilidades de la representación.

3] Los medios de comunicación se encuentran históricamente determinados.⁹⁹

Recuperando estos tres puntos, podemos decir, junto con Rubén Gallo y Manuel Maples Arce, que efectivamente las nuevas tecnologías producen cambios “temáticos” al interior de la forma “arte”, al desencadenar nuevas percepciones en la *praxis* del observador-artista y del observador-espectador, al generar otras experiencias en el mundo. La consecuencia más visible de ello, en el arte de vanguardia, es la emergencia de un nuevo repertorio de metáforas. Mas las nuevas tecnologías no solamente producen este efecto en la forma expresiva del arte, sino que a su vez “modelan, definen y determinan las posibilidades de la representación”, como apunta Gallo. La aparición de la radio es tanto un horizonte perceptivo como un horizonte comunicativo.

Uno de los eventos más importantes para el Estridentismo tiene que ver con la primera transmisión de un programa radiofónico realizada en la Ciudad de México. Es un evento cumbre para el Estridentismo, pues en él logra sincronizar (acoplar, podríamos decir siguiendo a Niklas Luhmann) de una manera muy significativa percepción y comunicación.¹⁰⁰ El 8 de mayo de 1923 salió al aire la primera estación de radio en la Ciudad de México, realizada por el equipo de *El Universal Ilustrado*, al frente de Carlos Noriega Hope. Ésta abrió con un poema de Maples Arce – declamado por el propio Maples Arce - : “T.S.H.: El poema de la radiofonía”.

⁹⁹ Gallo, Rubén. *Mexican Modernity, Op. Cit.* pp. 19-21. Traducción propia.

¹⁰⁰ “En apariencia el arte busca una relación distinta – infrecuente, irritadora – entre percepción y comunicación” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. p. 46).

Este evento constituyó un gran logro, tanto para la radiofonía mexicana como para el movimiento estridentista. Carlos Noriega Hope, editor de *El Universal Ilustrado*, apuntó: “El Estridentismo es hermano de leche de la radiofonía. ¡Son cosas de vanguardia!”.¹⁰¹ Sin embargo, lo más interesante radica en el poema que recitó Maples Arce, “T.S.H.: El poema de la radiofonía”.¹⁰² Este poema fue escrito por él especialmente para esa ocasión. En sus memorias recuerda que Noriega Hope “le pagó 15 pesos por él”.¹⁰³

Para comprender la peculiaridad de este poema, podemos partir, al igual que Rubén Gallo, de la distinción entre *poemas radiofónicos* y *poemas radiogénicos*, que Gallo retoma de André Coeuroy, uno de los primeros teóricos de la radio.¹⁰⁴ Entonces caemos en la cuenta de que “T.S.H.” es un poema tanto radiofónico como radiogénico: describe cómo funciona la radio, al tiempo que también está diseñado para ser transmitido por este medio. Como señala Gallo: “Cuando leyó <<T.S.H.>> al aire, Maples Arce estaba describiendo la trayectoria de sus palabras: <<las estrellas arrojan sus programas [...] / las antenas insomnes del recuerdo / recogen los mensajes / inalámbricos>>. Es un poema que dice lo que hace y hace lo que dice”.¹⁰⁵

¹⁰¹ Carlos Noriega Hope, “Notas del director” en *El Universal Ilustrado*, no. 308 (5 de abril de 1923). p. 11.

¹⁰² Ver Anexo “Poemas Estridentistas”.

¹⁰³ “Este poema [<<T.S.H.>>] lo escribí especialmente para la velada de la apertura de la emisora radiofónica que dirigía Carlos Noriega Hope. Unos días antes de la inauguración de esa radiodifusora [...] Noriega Hope me pidió que escribiera un poema sobre la radiofonía. Yo nunca había oído la radio. Ni siquiera conocía un aparato. Eran esos días en que empezaba el interés por la radiofonía. Y fui a casa de un amigo [...] y oímos una estación, con todos los problemas que se planteaban entonces a los aparatos y... bueno, tuve una impresión viva de todos esos ruidos y esas músicas que pasaban de una onda a otra, con cierta confusión. Bajo los efectos de esa audición me fui a casa, ya muy tarde, y escribí <<T.S.H.>>. Cuando Noriega Hope lo recibió, me pagó 15 pesos por él”. (Gálvez, *Cincuenta Años nos contemplan desde las Antenas Radiofónicas*, (n. 11), p. 733. Cita tomada de “Gallo Rubén. ‘Poesía Estridentista y Radiofonía’ en *Op. Cit.* p. 281”).

¹⁰⁴ “Los escritos radiofónicos se limitan a describir la radio y los aspectos de la radiodifusión, mientras que los textos radiogénicos – como los radiodramas – están escritos para ser transmitidos al aire. A Coeuroy le interesan los textos radiogénicos porque en ellos todos los elementos – desde la estructura narrativa hasta la duración – están determinados por las posibilidades y las limitaciones del medio” (Gallo Rubén. “Poesía Estridentista y Radiofonía” en *Op. Cit.* p. 281).

¹⁰⁵ Gallo Rubén. “Poesía Estridentista y Radiofonía” en *Op. Cit.* p. 282.

El poeta estridentista, al no poder observar cómo es que se produce el milagro tecnológico de la comunicación a través de la radio, duplica la realidad, creando una realidad ficticia, no obstante también coherente y plena de sentido, ordenada a partir de imágenes. Al “redescribir” de esta forma a la radio, logra hacer observable lo inobservable. Se trata de un momento glorioso para el movimiento estridentista, pues en ello radica la potencia descriptiva de la poesía. Maples Arce está transmitiéndoles a los radioescuchas –a través de la radio- una descripción poética sobre cómo funciona la radio. No se trata solamente de un ejercicio muy interesante por su redundancia: Maples Arce está haciendo visibles las ondas *herzianas*, no-perceptibles, a través de la forma de comunicación “arte”.¹⁰⁶ No sólo está dando cuenta de la percepción que uno “capta” por medio del aparato “radio”: está *sugiriendo* percepción. Percepciones que son, por supuesto, imaginadas, pues pertenecen al mundo ficticio del arte.¹⁰⁷ Sin embargo, no es una huída o una “fuga” desinteresada hacia un mundo ideal (como en el ideal modernista): es una forma de construir sentido. El Estridentismo, al diseñar una realidad propia (ordenada coherentemente, de acuerdo al sentido), se constituye como un marco de sentido que logra vincular entre sí tanto el proceso de creación y apreciación del arte, como la realidad cotidiana, respondiendo de esta forma a la irritación que el sistema del arte recibe al ser cuestionado sobre su “finalidad”.

Los estridentistas, al igual que muchos poetas vanguardistas, se propusieron en su poesía sugerir percepciones, más que re-presentarlas.¹⁰⁸ De

¹⁰⁶ También Luis Quintanilla logra el mismo efecto en su poema “...IU IIIUUU IU...”: <<Todo esto no cuesta ya más que un dólar / Por cien centavos tendréis orejas eléctricas / y podréis pescar los sonidos que se mecen / en la hamaca kilométrica de las ondas>> (Taniya, Kin. “...IU IIIUUU IU...” en *Radio. Poema Inalámbrico en 13 Mensajes*. Tomado de “Maples, Arce, et. al. *El Estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades 23. UNAM. Prólogo y Selección por Luis Mario Schneider. México, D.F. 1983. p. 68”).

¹⁰⁷ “Al establecer la primacía de la percepción en la conciencia, debe incluirse –por lo menos para la conciencia humana-, la percepción imaginada, es decir, la simulación autoprovocada de percepción. A ésta, en lo que sigue, la llamaremos figuración [...] Sólo en la forma de figuración el arte se hace capaz de construir mundos imaginarios en el propio mundo de vida –aunque siga dependiendo de las percepciones que la disparan: la lectura de textos, por ejemplo” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. pp. 20-21).

¹⁰⁸ Es éste un elemento importante, pues es constitutivo de la tradición de la poesía moderna.

ahí que uno necesite realizar un gran esfuerzo de concentración para captar verdaderamente el sentido de los textos, ahora recopilados en las antologías.¹⁰⁹ Un ejemplo muy claro es el poema "...IU IIIUUU IU..." de Kin Taniya, el cual reproduzco a continuación:

... IU IIIUUU IU...

ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN
CHICAGO ILINOIS ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA
EN LA FRONTERA DE CANADÁ KREISLER RISLER
D'ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE
VIRGINIA Y TENESI LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL SOBRE
EL VALLE DE AMECAMECA CASI COMO LA ENTRADA DE LOS
ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS EL GEMIDO
NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORG WILSON Y
LENIN LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURO DIPLODOCUS QUE
SE BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES
DE PATAGONIA LAS IMPRECACIONES DE GANDHI EN
BAGDAD LA CACOFONÍA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE
LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE
TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE
RUTH JACK DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE LOS
VALIENTES JUGADORES DEL FÚTBOL QUE SE MATAN A
PUNTAPIÉS POR UNA PELOTA

Los simbolistas ya habían concebido a la *poiesis* de esta manera: "La poesía tiende a parecerse a la música, lo que no sólo quiere decir que aspire a la musicalidad -la poesía nunca ha dejado de ser musical, con el tono que sea- sino que mezcla sus motivos como en la partitura de una sinfonía y no cuenta (no narra) sino que sugiere. El poema simbolista típico es musical en estos dos sentidos del término y aspira más a inducir un estado de conciencia que a decirlo. De donde ya hemos comentado: mejor que el objeto mismo, la sensación de ese objeto. Pese a lo cual, parece cierta la anécdota, creo que narrada por Válerý pero nunca he hallado la referencia, de que cuando el gran músico Claude Debussy (muy ligado a los simbolistas) le comentó con agrado a Mallarmé que iba a poner música a algunos de sus poemas, el sacro poeta de la *rue de Rome* le constestara: <<Ah, sí, maestro. Me alegro mucho, pero creía que la música se la había puesto ya yo...>>" (De Villena, Luis Antonio. *Poesía Simbolista Francesa*. Antología. Gredos. Madrid, 2005. p. 19).

¹⁰⁹ "De aquí que los grieguistas, burgueses, reaccionarios y académicos, se sientan invadidos por la locura, y reclamen la camisa de fuerza para leer a los poetas de vanguardia" (Maples Arce, Manuel. "¿Cuál es mi mejor poesía?" Encuesta realizada por Oscar Leblanc. Publicada en *El Universal Ilustrado*. Junio 12, 1924. p. 38).

Todo esto no cuesta ya más que un dólar
Por cien centavos tendréis orejas eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen
en la hamaca kilométrica de las ondas.

... IU IIIUUU IU...¹¹⁰

Invito al lector a que se piense a sí mismo en un balcón de algún edificio antiguo del centro de la ciudad de México e imagine un radio. Al leer el poema de Kin Taniya, intente escuchar el sonido de sintonización radiofónica que producen las letras al inicio del poema. Luego, con cada enunciado del poema, imagínese cómo va usted cambiando de estación su radio imaginario. Podrá acceder usted entonces – según sus capacidades figurativas – a la versión estridentista de *El Aleph* de Borges. Verá “marranos degollados en Chicago Illinois”, escuchará los “estruendos de las cataratas del Niágara”, irá a la Italia de D’Annunzio, a Francia, para regresar a América y escuchar los “Jazz Bands de Virginia y Tenesi”, observará “la erupción del Popocatepetl sobre el valle de Amecameca”, verá a “Lenin”, al monstruo del Lago Ness, a Gandhi, campos de batalla y partidos de fútbol.

Finalmente, Kin Taniya celebra, no obstante en un tono un tanto irónico: “Todo esto no cuesta ya más que un dólar / Por cien centavos tendréis orejas eléctricas / y podréis pescar los sonidos que se mecen / en la hamaca kilométrica de las ondas”. Con esta reflexión se dará cuenta de que se encontraba ensoñando, y regresara poco a poco a la realidad “real” al sonido de “...IU IIIUUU IU...”. Verá cómo la próxima vez que encienda un radio, la evocación del ensueño que acabamos de tener enriquecerá su experiencia “actual” de escuchar el radio como ningún sistema *home theater* de súper alta definición podría jamás hacerlo.

¹¹⁰ Taniya, Kin. “...IU IIIUUU IU...” en *Op. Cit.* p. 68.

La intención de este poema no es describir la radio (poema radiofónico), ni es un poema hecho especialmente para el medio de comunicación “radio” (radiogénico). Se trata, como bien apunta Rubén Gallo, de un “poema radiomimético”.¹¹¹ Este poema pierde toda su fuerza si el lector no está dispuesto a colaborar con el autor – al leerlo – a través de una “simulación autoprovocada de percepción”. Como bien apunta Luhmann, en la poesía “las palabras se utilizan como *medio* y no con miras a un sentido inequívoco-denotativo”.¹¹² Un poema estridentista, valiéndose del medio impreso (o de la radio), del lenguaje y de la imaginación, “pone en marcha, si se logra como forma, un tipo específico de comunicación”, que a pesar de ser tal “no se confunde con el mundo percibido normalmente”.¹¹³

El poema vanguardista se va a concentrar ampliamente en sugerir y disparar percepciones imaginadas. Razón por la que utiliza el lenguaje como medio, y hace énfasis en sus connotaciones posibles, más que en sus denotaciones. Lo que estos poetas vanguardistas declaran, al adoptar esta forma de escritura, es que la poesía no se constituye como arte debido a su forma rimada. La comunicación que ésta intenta presupone un esfuerzo activo (imaginativo) de parte del lector. A diferencia de este texto de Sociología, que utiliza el lenguaje en un sentido denotativo-preciso, cuyo fin es la argumentación racional, la poesía le da un uso distinto al lenguaje, que consiste en disparar “figuraciones” en el lector, generando así un espacio imaginario autónomo, no obstante ordenado también de acuerdo al sentido. Ahí es donde radica su importancia.

La radio fue percibida, por los estridentistas y muchos entusiastas de la cultura, como un horizonte perceptivo y comunicativo, que podía ser utilizado, no sólo como una excelente “tecnología de guerra”, como la concibió Álvaro Obregón, sino como un nuevo medio para comunicar “arte”. Hoy día en la

¹¹¹ Gallo Rubén. “Poesía Estridentista y Radiofonía” en *Op. Cit.* p. 286.

¹¹² Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. p. 51.

¹¹³ Luhmann Niklas, *Op. Cit.* p. 52.

radio, la música popular se ha instalado como la forma artística predominante. No creo, sin embargo, que esto constituya una derrota para los poetas vanguardistas, ya que, a diferencia de la poesía de la antigüedad, la poesía moderna se constituye finalmente como una poesía diseñada específicamente para el medio impreso. Mientras que la música popular se aleja de las partituras...



5. Las dos Paradojas del Estridentismo

Existen dos paradojas en el Estridentismo. Éste intenta desplegarlas tanto a través de sus declaraciones y manifiestos, utilizando la comunicación, como al interior de la forma del arte, utilizando la expresión. Estas dos paradojas derivan de las dos preguntas que me planteé responder al desarrollar la descripción sociológica del Estridentismo.¹¹⁴

La primer paradoja tiene que ver con la función del arte. Los estridentistas conciben un arte de vanguardia, no solamente revolucionario (estéticamente), sino al servicio de la causa de la Revolución Mexicana. Por una parte, buscan distinguirse de los lugares comunes en la literatura, mientras que por otra parte, pretenden seguir comunicándose con un gran público. De ahí que Maples Arce dedique su poema *Urbe. Super-poema Bolchevique en 5 Cantos* “a los obreros de México”. Es la paradoja a la que también se enfrentó el poeta futurista ruso Vladimir Maiakowski, quien finalmente se decide por una estética cercana a las masas obreras, por un arte dirigido hacia el grueso de la población, cuyos fines eran primordialmente propagandísticos del régimen comunista en el poder. Maples Arce y el Estridentismo apelan por un “arte puro”, que sin embargo no deviene “arte por el arte”. Buscan un arte autónomo, diferenciado, pero que no por ser tal pierda su potencial de impactar en la política y en la esfera pública de la sociedad. El Estridentismo parece lograr desplegar esta paradoja al obtener su sede en Jalapa, ciudad a la que bautizarán como Estridentópolis, al amparo del general Heriberto Jara. Desde ahí ellos logran fusionar sus planteamientos estéticos con sus declaraciones políticas, publicando una revista de tipo “cultural” llamada *Horizonte*. En *Horizonte* se publica tanto a la vanguardia artística como a la vanguardia política e intelectual. Como señala Nicolás Casullo, el Vanguardismo logra crear “un

¹¹⁴ Dos son las preguntas que me interesa responder, al desarrollar esta descripción: 1] ¿Cómo describe el Estridentismo el problema del arte moderno (de su técnica y de su función), valiéndose de la semántica *Tradición/Vanguardia?*; 2] ¿Cómo observa la modernidad el Estridentismo?

campo de relación, en la cultura, entre política y arte”.¹¹⁵ Los estridentistas, empeñados firmemente en constituir a Estridentópolis como la capital de la vanguardia latinoamericana, podrán ver por unos instantes realizadas sus expectativas de revolución cultural¹¹⁶, gracias al apoyo que les brinda el general Heriberto Jara en Veracruz, con el nombramiento de Maples Arce como secretario de gobierno (quien se lleva consigo al poeta Germán List Arzubide como asistente). Éste les proporciona los recursos necesarios para la publicación, tanto de *Horizonte* como de sus libros individuales. El Estridentismo, que al parecer ya le queda corto su propósito inicial de “provocar la erupción del Popocatépetl”, se va a concentrar ahora en “inventar la eternidad”. Con ello, me refiero a que su programa ya no está en “fijar las delimitaciones estéticas”, o “hacer poesía pura”, sino que adoptan el programa “fuerte” del Vanguardismo, su verdadero proyecto cultural: *elaborar, a través del arte, un nuevo sentido espiritual de la vida y el mundo.*

Hay que ser cuidadosos con la reducción del vanguardismo a un mero conjunto de visiones estéticas. Como he mostrado, sus objetivos fueron tres, diversos en sus alcances:

- 1) Una reflexión a nivel estético sobre cómo debía hacerse arte,
- 2) una reflexión sobre el *status* del arte en la sociedad moderna, y partiendo de esa reflexión:
- 3) un proyecto alternativo de modernidad cultural, una nueva cultura que posibilitara la emergencia de una *praxis* artística total.

¹¹⁵ “Se constituyó un campo de relación, en la cultura, entre política y arte. Un universo cultural donde lo político y el arte conforman un espacio de izquierda básicamente antirreformista, de corte revolucionario, contestatario, crítico, fuertemente antiburgués, prosocialista. En este campo aparecen tres figuras que también van a recorrer nuestra historia occidental capitalista, que son el *político*, el *intelectual* y el *artista*. Las tres figuras que de distintas maneras van a constituir en ocasiones las llamadas vanguardias modernas” (Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Op. Cit.* p.68).

¹¹⁶ “El Estridentismo es la inconformidad, el grito lírico para sacudirse la pesadez. Nuestro propósito era hacer una revolución completa que abarcara la ideología revolucionaria, la literatura, las artes plásticas y todas las manifestaciones de la cultura. El movimiento mexicano tiene además una mayor hondura vital y una intención revolucionaria que no se queda únicamente en el aspecto esteticista que caracteriza a otras corrientes” (Entrevista realizada por Roberto Bolaños a Manuel Maples Arce. *Plural*, No. 62, noviembre, 1976. pp. 49-60).

No todos los movimientos vanguardistas se llegaron a plantear estos tres niveles de reflexión. El Cubismo y el Creacionismo constituyeron principalmente una reflexión estética sobre cómo debe hacerse arte “moderno”. El Dadaísmo se concentró en una dura crítica al *status* del arte en la sociedad, nombrada por ellos como “burguesa”. El Surrealismo, Futurismo italiano, Futurismo ruso y Estridentismo, en cambio, llegaron a plantearse un proyecto de modernidad cultural alternativo al programa cultural de la sociedad vigente. De ahí que buscaran apoyo en la vanguardia política y en la vanguardia intelectual, o inclusive intervinieran directamente en la disputa política de la época. El Estridentismo inició con un programa estético de arte puro, y se fue desplazando rápidamente hacia el campo de la política, donde concibió junto con artistas, políticos e intelectuales de la época, un proyecto cultural moderno alternativo, quizás podríamos incluso decir “contracultural”.

En las producciones estridentistas uno puede encontrar una descripción de la modernidad. Es en este nivel donde se manifiesta la segunda paradoja del Estridentismo.

La segunda paradoja del Estridentismo ha sido desarrollada por el investigador y crítico Evodio Escalante, en su libro *Elevación y Caída del Estridentismo*.¹¹⁷ Ésta tiene que ver con una observación ambivalente de la modernidad. Por un lado se encuentra la afirmación entusiasta, equiparable a la del Futurismo ruso e italiano, mientras que por el otro lado, se encuentra la afirmación desencantada de la modernidad, equiparable a la del Dadaísmo. Ellos comunican todas las nuevas percepciones que induce la urbe moderna en el individuo: de igual manera sus paraísos que sus infiernos. En ningún momento hay una negación de la modernidad, se trata de una percepción ambivalente de ésta, pero la determinación es siempre afirmativa. Los estridentistas logran comunicar, a través de su poesía y su prosa, las irritaciones

¹¹⁷ Escalante, Evodio. *Elevación y caída del Estridentismo*. Ediciones sin Nombre. Conaculta. México. 2002. Capítulo II: “Modernidad y resistencia a la Modernidad en la poesía estridentista”. pp. 41-75.

propias del entorno de la urbe moderna: por un lado, sus fascinaciones, sus éxtasis, sus encantos, sus seducciones, su belleza, su efervescencia; por el otro, sus angustias, sus frustraciones, sus ansiedades, sus desesperaciones, su automatismo, su enajenación. Quizá esta paradoja logra entenderse debido al hecho de que, bien se trate de una descripción positiva o negativa de la modernidad, en el poema ésta se lleva siempre hasta a sus últimas consecuencias. Los personajes de Arqueles Vela viven con la misma intensidad los momentos de cercanía, de optimismo por la modernidad, como los momentos de desolación y de pesimismo por ella. Por tal motivo, cuando uno lee un poema estridentista, obtiene una visión, podríamos decir, bastante balanceada de la modernidad. No en el sentido de una descripción realista, sino debido a que se incorporan en la descripción con igual intensidad las expectativas que ésta irriga como las experiencias enajenantes que ésta trae consigo. Los estridentistas, se sitúan entonces, en un curioso lugar entre la extrema desolación y el extremo entusiasmo.¹¹⁸

El poema *Urbe* de Manuel Maples Arce constituye uno de los ejemplos más claros de contraste entre estas dos percepciones de modernidad que coexisten. En él, Maples Arce comienza describiendo un panorama muy entusiasta de la ciudad:

Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos,
sonora toda
de motores y de alas [...]

¡Oh ciudad fuerte

¹¹⁸ Este doble carácter de la modernidad, no le fue desconocido tampoco a Walter Benjamin, a quien según Marshall Berman “su corazón y su sensibilidad lo arrastran irresistiblemente hacia las brillantes luces, las hermosas mujeres, la moda, el lujo de la ciudad, su juego de deslumbrantes superficies y escenas radiantes; mientras tanto, su conciencia marxista le arranca insistentemente de estas tentaciones, le dice que todo este mundo refulgente es decadente, hueco, vicioso, espiritualmente vacío, opresivo para el proletariado, condenado por la historia” (Berman, Marshall. *Todo lo Sólido se desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI. México, D.F. 2004. p. 145).

y múltiple,
hecha toda de hierro y de acero! [...]

¡Oh ciudad
musical
hecha toda de ritmos mecánicos!

Y más adelante la descripción cambia de tono:

Las hordas salvajes de la noche
se echaron sobre la ciudad amedrentada [...]

Bajo los hachazos del silencio
las arquitecturas de hierro se devastan.
Hay oleadas de sangre y nubarrones de odio.

Desolación [...]

Las calles
sonoras y desiertas,
son ríos de sombra
que van a dar al mar,
y el cielo, deshilachado,
es la nueva bandera
que flamea
sobre la ciudad.¹¹⁹

Maples Arce nos había advertido ya previamente sobre un poema “multánime”, y que mañana, quizá sólo la lumbre viva de sus versos, alumbraría los “horizontes humillados”. No sería exacto decir que el Estridentismo se apega ortodoxamente a esa tradición vanguardista de “modernolatría” progresista, que comienza con los futuristas italianos. Aquí

¹¹⁹ Maples Arce, Manuel. “Urbe” en *Las Semillas del Tiempo*. Obra poética 1919-1980. FCE. México, D.F. 1981. pp. 48-56.

coexisten dos visiones de la modernidad. Como señala Evodio Escalante: “Basta comparar el texto de Maples con los de Mayakovsky, o bien verlo a la luz del cine soviético de la época (remito en particular a *Lo nuevo y lo viejo de Eisenstein*, de 1929), para advertir hasta qué punto el Estridentismo mexicano no cree en el progreso a ciegas, ni de modo incondicionado: se advierte al mismo tiempo el triunfo de la tragedia. El futuro también es oscuro, y abre el abismo de la contingencia, para decirlo de otro modo. Es prometedor y a la vez catastrófico”.¹²⁰

Evodio Escalante observa un fenómeno muy interesante, a nivel simbólico, en la poesía estridentista. Para ello va a partir de una crítica que hiciera Torres Bodet en 1928, y que aparece publicada en la *Antología de la Poesía Mexicana Moderna* de Jorge Cuesta, en la cual el poeta Torres Bodet dice: “La poesía de Maples Arce intenta una fuga de los moldes formales del modernismo pero incurre, con frecuencia, en deplorables regresiones románticas. El tono mismo del alejandrino que prefiere –y que desarticula con escasa agilidad- lo ata a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca”.¹²¹ Evodio Escalante señala que la crítica, si bien es preciso matizarla un poco, está bien justificada. Las “regresiones románticas” en que incurre Maples Arce no están solamente al nivel del tipo de verso utilizado, el alejandrino, sino están contenidas en el nivel del sentir del poeta. En el Estridentismo resuena hondo el espíritu romántico, mismo con el que pretende romper. Pero es justamente este elemento romántico el que va a influir tanto en la descripción “multánime” de la modernidad. Aquí conviven las expectativas eufóricas con una obsesión por la pérdida, el progreso y la catástrofe, la esperanza y la desesperación. Por otra parte, Octavio Paz va a señalar, años más tarde, que la crítica de Torres Bodet “revela cierta miopía: Apollinaire y Mayakowsky fueron románticos y el Surrealismo se declaró continuador del Romanticismo”.¹²²

¹²⁰ Escalante, Evodio. *Op. Cit.* p. 54.

¹²¹ Cuesta, Jorge. *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*. FCE y Écrits des Forges. Edición bilingüe francés-español. México, D.F. 2003. p. 598.

¹²² Paz, Octavio, et. al. *Poesía en Movimiento*. Siglo XXI. México, D.F. 2003. p.17.

En *Urbe*, asistimos al espectáculo del surgimiento de la ciudad, al tiempo que asistimos al derrumbe del amor romántico. Escalante, al interpretar el poema, llama la atención sobre este punto. La yuxtaposición de estos dos temas constituye para él un “sacrificio libidinal” que queda simbolizado, *refractado*, en el poema: “La mujer, objeto romántico por excelencia, será sacrificado en favor de un nuevo sujeto, anónimo y multitudinario: la ciudad. Lo colectivo, así, se impone sobre lo individual”.¹²³

Sobre la arboladura del otoño,
sopla un viento nocturno:
es el viento de Rusia,
de las grandes tragedias,

y el jardín,
amarillo,
se va a pique en la sombra.
Súbito, su recuerdo,
chisporrotea en los interiores apagados.

Sus palabras de oro
criban en mi memoria

Los ríos de blusas azules
desbordan las esclusas de las fábricas,
y los árboles agitadores
manotean sus discursos en la acera.
Los huelguistas se arrojan
pedradas y denuestos,
y la vida, es una tumultuosa
conversión hacia la izquierda.
Al margen de la almohada,
la noche, es un despeñadero;

¹²³ Escalante, Evodio. *Op. Cit.* p. 55.

y el insomnio,
se ha quedado escarbando en mi cerebro.
¿De quién son esas voces
que sobrenadan en la sombra?

Y estos trenes que aúllan
hacia los horizontes devastados.

Los soldados
dormirán esta noche en el infierno.

¡Dios mío!
Y de todo este desastre,
sólo unos cuantos pedazos
blancos
de su recuerdo,
se me han quedado entre la manos.¹²⁴

Así es como se despide Maples Arce del tema romántico por excelencia, la mujer amada, reemplazándolo con un nuevo tema romántico: la ciudad. Pero no expresa una victoria, una superación, a la manera de Marinetti, quien pregona abiertamente su desdén al amor y la muerte del claro de luna. En cambio, Maples Arce comunica una pérdida forzosa, una catástrofe inevitable que adviene junto con la modernidad. Vemos entonces que la observación estridentista de la modernidad obedece, no sólo a un impulso ciego afirmativo, sino también a la realidad catastrófica de la Revolución Mexicana, y a un sentido trágico profundamente romántico, melancólico. La descripción de Maples Arce de la modernidad es producto de una tensión -insostenible- entre expectativas, experiencia y añoranza. La modernidad se impone, en efecto, al final. Pero se impone como “horizonte devastado”, como “un horizonte en ruinas. Un horizonte que no promete nada. O mejor: que se cierra como

¹²⁴ Maples Arce, Manuel. “Urbe” en *Op. Cit.*, pp. 53-54.

horizonte”.¹²⁵ El “cielo deshilachado” de la modernidad flamea, como una bandera, sobre la ciudad estridentista.



¹²⁵ Escalante, Evodio. *Op. Cit.* p. 61.

6. *El Estridentismo y el Campo Literario Mexicano: La Polémica de 1925 y la Guerra de las Antologías*

Hasta aquí ya hemos hablado, entre muchas otras cosas, del proyecto cultural del Estridentismo, de su descripción de la ciudad, del café como espacio simbólico, imaginario, de la estética del Estridentismo, de la radio, de su visión paradójica de la modernidad. Son los temas que he juzgado principales para comprender la visión del mundo, el marco de sentido, que construye el Estridentismo. Sin embargo, hay una cosa más que debemos tomar en cuenta. Ésta última tiene que ver con la formación de un espacio no imaginario, quizás simbólico, pero sobretodo un espacio de poder: el campo literario mexicano.

Al término de la Revolución Mexicana, se impulsa la idea de consolidar una cultura revolucionaria. En ese afán participarán un gran número de escritores, artistas, poetas, políticos e intelectuales. Estos años constituyen un momento clave para todos aquellos que deseen comprender cómo se ha formado la tradición literaria que perdura hasta nuestros días. En 1925 se produce un debate encarnizado sobre cómo serían las bases para una cultura revolucionaria. Es lo que Víctor Díaz Arciniega ha llamado “querrela por la cultura revolucionaria”.¹²⁶ Por supuesto, el Estridentismo participará, al igual que su grupo “antagónico”, Contemporáneos, en el debate por la “cultura revolucionaria”.

Algo sumamente interesante es que la principal plataforma para este debate será puesta por *El Universal Ilustrado*, semanario dirigido en aquella época por Carlos Noriega Hope, y cuyo secretario de redacción era nada menos que el poeta y novelista estridentista Arqueles Vela. Así, el 20 de noviembre de 1924, *El Universal Ilustrado* publica un artículo con la firma de José Corral Rigán (nombre que según Luis Mario Schneider encubre a Febronio Ortega, Carlos

¹²⁶ Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la Cultura "Revolucionaria"* (1925). México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Noriega Hope y Arqueles Vela), cuyo título es: “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”.¹²⁷ En él se escribe: “La Revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Una gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la Revolución”.¹²⁸

Un mes más tarde, el 20 de diciembre de 1924, Julio Jiménez Rueda publica en *El Universal* un artículo de nombre: “El afeminamiento en la literatura mexicana”. En él Jiménez Rueda opina que “nuestra vida intelectual ha sido siempre artificial y vana”, pero que a pesar de ello los escritores de épocas anteriores poseían algo así como “chispazos de genio, pasiones turbulentas, aciertos indudables y frecuentes y ponían en la obra un no sé qué, comprensión de la naturaleza circundante, amor, elegancia, pensamiento original, que la distinguía del modelo que imitaba... Pero hoy... hasta el tipo del hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... Es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”.¹²⁹

Los artículos que discutían estas cuestiones continuaron proliferando, cada vez incluyendo a más intelectuales, artistas y escritores en el debate. Victoriano Salado Álvarez publica en *Excelsiór*, el 12 de enero de 1925: “¿Existe una literatura mexicana moderna?”.¹³⁰ Posteriormente, *El Universal Ilustrado* publica un artículo el 22 de enero del mismo año, con el mismo título. La diferencia estriba en que en él se incluyen las respuestas de “los más distinguidos escritores de México, tanto de la pasada generación como de la novísima, quienes opinan acerca del estado actual de nuestra literatura, a propósito de la polémica iniciada en los diarios de la mañana”.¹³¹ En la encuesta

¹²⁷ Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 1997. p. 123.

¹²⁸ Rigán, José Corral. “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”. *El Universal Ilustrado*. 20 de noviembre de 1924. Cita tomada de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* p. 123”.

¹²⁹ Jiménez Rueda, Julio. “El afeminamiento en la literatura mexicana”. *El Universal*. 20 de diciembre de 1924. Cita tomada de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* pp. 123-124”.

¹³⁰ Salado Álvarez, Victoriano. “¿Existe una literatura mexicana moderna?”. *El Universal*. 12 de enero de 1925. Cita tomada de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* pp. 123-124”.

¹³¹ “¿Existe una literatura mexicana moderna?”. *El Universal Ilustrado*. 22 de enero de 1925. Cita

contestan Federico Gamboa, Salvador Novo, Salatiel Rosales, Enrique González Martínez, Rafael Calleja, José Vasconcelos, Agustín Basave, Luis Quintanilla, Francisco González León, Victoriano Salado Álvarez y Mariano Azuela.

Ignacio Sánchez Prado señala, al respecto de la polémica de 1925, que ésta “se trataba de una guerra de descalificaciones mutuas entre aquellos que buscaban activamente la definición de una tradición monolítica denominada ‘cultura de la Revolución’ y aquellos que preferían mirar al exterior como una manera de exorcizar los demonios del nacionalismo y que sentían que los términos planteados por los nacionalistas y por modelos como la ya consagrada novela de la Revolución o el muralismo limitaban en demasía las posibilidades de la producción cultural del país”.¹³²

Los estridentistas van a participar en esta polémica abogando también por la formación de una cultura revolucionaria, nacional. Se alejan así de sus intenciones estéticas de “arte puro” con las que comenzaron el movimiento. Para cuando arriban a Jalapa en 1925, el Estridentismo se encuentra constituido finalmente como un movimiento cultural, con el apoyo del Gral. Heriberto Jara, afín a las ideas de la vanguardia política socialista. Es en Jalapa donde tendrán su “época de oro”, tanto en producción como en difusión del movimiento. El Gral. Heriberto Jara les financiará una imprenta, en la cual publicarán la mayor parte de los libros estridentistas: *Poemas Interdictos* de Maples Arce, *Avión* de Kin Taniya y *El Café de Nadie* de Arqueles Vela, entre otros. También se publica en 1927 *El Movimiento Estridentista* de Germán List Arzubide, último libro, podríamos decir del y sobre el Estridentismo. También en su editorial se publica *Los de Abajo* de Mariano Azuela, novela que se va a constituir, años más tarde, como emblema de la Revolución.

tomada de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* pp. 123-124”.

¹³² Sánchez-Prado, Ignacio. *Naciones Intelectuales: La Modernidad Literaria Mexicana de la Constitución a la Frontera (1917-2000)*. Tesis para obtener el “Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures”. University of Pittsburgh. USA, 2006. p. 29.

Ignacio Sánchez Prado analiza este interesante momento en que el Vanguardismo artístico y la vanguardia política colaboran entre sí para lograr sus objetivos de transformación cultural. Él señala que la propuesta central de su trabajo: “radica en la investigación de los usos de la literatura en la producción de estrategias intelectuales contrahegemónicas y de proyectos imaginados de nación distintos a los articulados por el Estado”.¹³³ Las “naciones intelectuales” que Sánchez Prado describe surgen de la imaginación productiva de poetas y literatos. Una nación intelectual, como la define, es “un conjunto de producciones discursivas, principalmente producidas desde la literatura, que imaginan, dentro del marco de la cultura nacional hegemónica, proyectos alternativos de nación”.¹³⁴

Recordando al sociólogo Josetxo Beriain, podemos observar que estas “naciones intelectuales” van a concretarse en diversos proyectos de modernidad. El Estridentismo se constituyó en Jalapa (Estridentópolis), como un grupo político que intentaba “definir la modernidad en sus propios términos”.¹³⁵ Si bien este proyecto de modernidad cultural se extinguió prontamente -Schneider piensa que la caída del gobierno del Gral. Jara marca el fin del Estridentismo-, no podemos desdeñarlo como un actor secundario en la conformación de lo que sería la “cultura nacional”, que heredamos hasta nuestros días.¹³⁶ Me refiero a la cultura nacional que se consolidó principalmente, entre muchos otros factores, con la unificación política que

¹³³ Sánchez-Prado, Ignacio. *Op.Cit.* p.5.

¹³⁴ Sánchez Prado, *Op.Cit.* p.1.

¹³⁵ *Ibid.* p.15. Asimismo, Emilio Gentile atina a decir: “La idea de que la cultura poseía una función militante, que era la actividad intelectual la que formaba la moderna conciencia de un nuevo italiano, era común a los diferentes movimientos de la vanguardia modernista” en “Gentile, Emilio. *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism and Fascism.* Praeger. Westport, Connecticut. London. 2003. p. 51 (Traducción propia)”.

¹³⁶ El sociólogo francés Pierre Bourdieu también reconoce esto cuando señala que “todo induce a pensar que lo esencial de lo que constituye la singularidad y la grandeza mismas de los supervivientes (en el campo) se pierde cuando se ignora el mundo de los contemporáneos con los que y contra los que se han construido” (Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario.* Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, España. 1995). Lejos de que el análisis de los proyectos culturales menos reconocidos por la historia nos lleve a una suerte de nivelación, donde todo valga lo mismo, no podemos entender en profundidad el estado actual de la modernidad, si no tomamos en cuenta todos los proyectos culturales que han estado en juego en algún momento dado.

llevó a cabo Obregón y el presidente Calles, con la fundación del PNR, con la fundación de la SEP a cargo de Vasconcelos, con el Muralismo en las artes plásticas, y la consagración en el campo literario del grupo Contemporáneos.

Podemos hablar de “sistema del arte”, si queremos observar al sistema total del arte; es decir, mundial, universal. En ese sentido, adoptar la perspectiva sociológica de Niklas Luhmann implica cierto cosmopolitismo. Sin embargo, hay factores que, por el hecho de que toda teoría implica una manera selectiva de enfocar la realidad (revelando ciertos aspectos de ella y ocultándonos otros), quedan ocultos. En particular, las lógicas de poder que podemos encontrar ampliamente en el campo del arte. Por tal motivo considero pertinente hablar de un “campo literario mexicano”, mismo que se conformó en las postrimerías de la Revolución, y en cuyo proceso de formación jugó un papel muy importante el Estridentismo.

Esto no porque pretenda afiliarme a una visión nacionalista del arte o de la Sociología, sino por la razón de que, a fin de observar la gran influencia del código de comunicación “poder” que existe en el campo mexicano del arte (que sería autónomo, con un código propio), es necesario un concepto que englobe las relaciones (de poder) entre el conjunto de los escritores, poetas, literatos, filósofos, ensayistas, etc, que radican en México; quienes son los que van a constituir el campo literario, y van a disputar las posiciones de poder que están en juego dentro de este campo.

Estas posiciones de poder son determinantes en la posibilidad de influir culturalmente en la sociedad. El Estridentismo pudo ser partícipe de la polémica de 1925, debido a que contaba con posiciones clave en el campo de producción cultural y de difusión intelectual. Arqueles Vela era secretario de redacción de *El Universal Ilustrado*, publicación de gran impacto en aquellos años. Es ahí donde se publicaron la mayoría de las entrevistas a Manuel Maples Arce, y la mayoría de las opiniones sobre el Estridentismo. ¡Y qué decir de

Maples Arce!, quien fue secretario de gobierno de Heriberto Jara. O Germán List Arzubide, quien tenía buenas relaciones con el Partido Comunista. Por otra parte, estaban Jean Charlot, Fermín Revueltas y Germán Cueto, todos ellos artistas muy reconocidos hoy en día, no obstante más que por sus actividades estridentistas, por sus actividades muralistas (en el caso de Jean Charlot y Fermín Revueltas) o post-estridentistas (como la participación de Germán Cueto en el grupo *Cercle et Carré*). Difícilmente el Estridentismo hubiera causado tanto revuelo, de no haber contado con todos esos apoyos institucionales. Como señalaba en un principio, la cultura también se produce, y es necesario contar con los medios, tanto para su producción, como para su difusión. Esto es algo que, al igual que F.T. Marinetti, supieron hacer muy bien los estridentistas. Quizás por ello Luis Mario Schneider les haya dado el título de “literatos de la estrategia”.

La crítica oficial señala un conflicto entre “estridentistas” y “Contemporáneos”, donde los estridentistas representaban la poesía de vanguardia, comprometida con la Revolución, mientras que los Contemporáneos representaban la poesía “pura”, comprometida solamente con la introspección, con el “Yo”, en suma, con las vivencias subjetivas del poeta. Evodio Escalante, en su ensayo *Contemporáneos y Estridentistas en el Estadio del Espejo*, señala sin embargo, un hecho curioso. Él se pregunta: ¿quiénes son los Contemporáneos? ¿cuándo surge, debido a qué, y mediante qué operaciones discursivas, la denominación Contemporáneos? Y finalmente indaga: “¿No es sospechoso que el nombre empiece a operar justo en el momento en que el grupo ha desaparecido como tal?”.¹³⁷

Evodio Escalante, luego de un recorrido histórico sobre cómo se conformó el uso del término “Contemporáneos” para denominar a este conjunto de escritores de poesía moderna (entre los que están Torres Bodet,

¹³⁷ Escalante, Evodio. “Contemporáneos y Estridentistas en el Estadio del Espejo” en “Olea Franco, Rafael y Stanton, Anthony. *Los Contemporáneos en el Laberinto de la Crítica*. El Colegio de México. México, D.F. 1994. p. 391”.

Villaurutia, Novo, Cuesta, Owen y Ortiz de Montellano), llega a la conclusión de que la designación “Contemporáneos” no fue empleada durante la existencia del grupo, sino una vez éste ya se había disuelto.¹³⁸ Es pues, Contemporáneos, quizás, una creación de los críticos. De cualquier forma, lo más sorprendente, señala Escalante, es que Ortiz de Montellano, “al enumerar a los integrantes de lo que sería la segunda promoción del Ateneo de la Juventud, o bien de su ambiente intelectual, menciona, al lado de Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Enrique González Rojo, el nombre de... ¡Manuel Maples Arce!”.¹³⁹

Ante este hallazgo, tan importante para el análisis de la formación del campo literario mexicano, Escalante señala que posiblemente “las identidades que han llegado a nosotros no son las identidades que fueron. Si queremos saber la verdad, para utilizar el lenguaje del psicoanálisis, tenemos que colocar a unos y a otros en el estadio del espejo. O sea: en el momento en que se forma la identidad. No en el momento engañoso, como se ha visto, de la identidad constituida”.¹⁴⁰

En los años posteriores a la desaparición del Estridentismo y a la polémica de 1925, la crítica, realizada por el grupo dominante, se encargará de realizar una labor de entierro de los estridentistas, quizá tomando venganza de los recios ataques que éstos iniciaron contra Contemporáneos. Se genera así, en el campo de la poesía, una tradición por exclusión, que comienza en 1928 con la *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, compilada por Jorge Cuesta, figura principal de grupo Contemporáneos. En ella se incluye a Maples Arce, al

¹³⁸ “A menos que otra información me desmienta, las palabras de Montellano me indican que la *designación* Contemporáneos, empleada como una designación autónoma, como el nombre de una promoción de escritores, surgió no durante la existencia del grupo, sino una vez que éste, lo mismo que la revista, se había disuelto ya. Es, pues, si lo puedo decir así, una creación de los críticos, o sea, en términos de Cuesta, de esos señores que *vienen después*”. Escalante, Evodio. “Contemporáneos y Estridentistas en el Estadio del Espejo” en *Op. Cit.* p. 398.

¹³⁹ Escalante, Evodio. “Contemporáneos y Estridentistas en el Estadio del Espejo” en *Op. Cit.* p. 399.

¹⁴⁰ Escalante, Evodio. “Contemporáneos y Estridentistas en el Estadio del Espejo” en *Op. Cit.* p. 401.

parecer con el único fin de atacarlo. Maples Arce, va a entrar al juego, y va a responder publicando, mientras se encontraba en Roma como embajador, otra *Antología de la Poesía Mexicana Moderna* (exactamente el mismo nombre).¹⁴¹ Se genera así entonces una “guerra de antologías”.

En cuanto a los objetivos estéticos diversos de ambos grupos, en la poesía actual se pueden encontrar elementos procedentes de ambos. La tradición poética reconoce sin embargo, al grupo Contemporáneos como el núcleo fundador de la poesía mexicana moderna, aceptando con ello también la crítica que éstos hicieron al Estridentismo. Y los Contemporáneos, al amparo del nuevo Estado mexicano revolucionario, aseguraron la reimpresión constante de sus obras, mientras que los estridentistas “se quedaron flotando en un ámbito enrarecido de la cultura”, como señala Evodio Escalante. Se puede encontrar así, una cadena que va reproduciendo el discurso de exclusión del Estridentismo. Comentarios que han reproducido, casi idénticamente José Joaquín Blanco, Vicente Quirarte, el mismo Torres Bodet y muchos escritores de la historia de la cultura literaria mexicana, en numerosas antologías. Un ejemplo de ello son los comentarios de Monsiváis: “El Estridentismo era la parodia de la vanguardia... Discípulos incoherentes de Marinetti y de Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron sus combates en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil...”¹⁴².

No es hasta 1970 que Luis Mario Schneider recopila su libro *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*, que el Estridentismo adquiere una segunda oportunidad para la observación de la crítica. En la actualidad existe un gran número de investigadores comprometidos en rescatar la importancia del movimiento estridentista en la formación del campo literario y de la cultura mexicana. Tantos, que se podría hacer con ellos un verdadero “Directorio de

¹⁴¹ César Nuñez hace un muy buen análisis sobre esto en: “Nuñez, César. *La Antología de la Poesía Mexicana Moderna de Manuel Maples Arce y la Poesía Mexicana de los Años Veinte*. NRFH, LIII (2005), núm. 1, 97-127”.

¹⁴² Citado en Escalante, Evodio. *Elección y Caída del Estridentismo*. Ediciones Sin Nombre. Conaculta. México, 2002.

Investigadores del Estridentismo”, a la manera en que Manuel Maples Arce hizo un “Directorio de Vanguardia” hace 88 años:

LUIS MARIO SCHNEIDER. EVODIO ESCALANTE. SILVIA PAPPE. RUBÉN GALLO. ROBERTO BOLAÑO. CLEMENCIA CORTE VELASCO. MERLIN H. FORSTER. ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS. KENNETH MONAHAN. FRANCISCO JAVIER MORA. VICKY UNRUH. STEFAN BACIU. SANDRA MARÍA BENEDET. PEDRO CORTÉS RODRÍGUEZ. CARMEN DE MORA. GARCÍA CARLOS. GONZÁLEZ BEATRIZ. SAMUEL GORDON. HADATTY MORA YANNA. NIEVES MARTÍN ROGERO. SANDOVAL ÁVILA ALEJANDRO. CASTAÑEDA BARRERA EVA. ESCOBAR DELGADO ANTONIO. SÁNCHEZ PRADO IGNACIO. TOVILLA MARTÍNEZ SERGIO ANTONIO... SIGUEN DOSCIENTOS NOMBRES.



7. Estridentópolis como Marco de Sentido

Todo el tiempo observamos lo inobservable. De una forma u otra, partimos de algunos hechos y donde se termina lo 'observable' comenzamos a ensoñar. Así es como, a través del sentido, seleccionamos constantemente – y forzosamente – entre lo “actual” y lo “potencial”. Sin un mundo como el del arte, el de la religión, o el de los sueños no habría punto de comparación para entender la realidad “real”. Estridentópolis, entendida a este nivel, no es otra cosa que esa ‘ciudad literaria’, imaginaria, duplicada, ficticia, que crearon los estridentistas. Mas no es una ciudad anárquica o desordenada, pues al igual que la Ciudad de México o Jalapa, Tokyo, Berlín, Buenos Aires o Nueva York, está ordenada de acuerdo al sentido. Tal vez Jalapa ya no se llama Estridentópolis, pero Estridentópolis se conserva intacta, al igual que el Café de Nadie. Son los dos espacios simbólicos, imaginarios, que, al igual que las obras de arte, no fueron creados para suplantar al mundo real, sino para asegurarle sentido. Así narra Arqueles Vela en el *Café de Nadie*:

La puerta del Café se abre hacia la avenida más tumultuosa de sol. Sin embargo, trasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al “subway” de los ensueños, de las ideaciones.

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada, de ciudad asolada por prehistóricas catástrofes de parroquianos incidentales y juerguistas [...]

Al hablar se acomoda en un sitio imaginal, estricto, imprescindible, atornillándose al momento expresivo, con la seguridad de que si se colocara en un lugar equivocado, no podría articular una sola sílaba. Se asegura en las redecillas de la atención que lo circunscribe, previendo que alguna de sus frases lo hará ausentarse de la

comprensividad, alejándolo, haciéndolo inencontrable.¹⁴³

Y también en *La Señorita Etcétera*:

El café llegó a ser mi otro yo. Todos los días, todas las noches, después de la cotidiana vagamundez de mi trayectoria, aburrido de encontrar las mismas siluetas escrutadoras en las callejuelas, de contemplar la estúpida fachada de las casas y la sonrisa boba de las ventanas, me refugiaba en el café. Casi me iba acostumbrando a su vida inmóvil. Me divagaba con sus frases estereotipadas en la pared, con sus caras parroquianas, con su aislamiento de las calles estentóreas y la sensación de que uno cena, bebe, fuma, ríe, en medio de la calle, con los transeúntes impertinentes estropeadores... En donde es muy posible que, distraídamente, nos tomen del brazo y nos sigan contando la misma aventura a lo largo de la calle...¹⁴⁴

El Café (de Nadie) y la Ciudad (Estridentópolis) devienen espacios simbólicos, literarios, imaginarios en los que se apoyan los estridentistas para crear un “marco de sentido” propio. La modernidad constituye un problema, una paradoja, que sólo va a lograr desplegarse a través de la construcción colectiva de espacios imaginarios.¹⁴⁵ Quizá aquí radica la verdadera función del arte vanguardista: la modernidad requiere de este esfuerzo imaginativo, que es también discursivo, para lograr representarse. Para lograr autodescribirse, narrarse. Ordenarse. Uno puede aún reconocerse en la descripción estridentista del Café y de la Ciudad. Como señala Evodio Escalante: “Quizá ni siquiera Maples Arce pudo imaginar que ocho décadas después de publicado su libro, como si se tratara de un trozo de eternidad o de una postal congelada en los laberintos de la memoria, un habitante de la ciudad de México iba a seguir

¹⁴³ Vela, Arqueles. *El Café de Nadie* en “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* p. 453”.

¹⁴⁴ Vela, Arqueles. *La Señorita Etcétera*. Tomado de “Maples, Arce, et. al. *El Estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades 23. UNAM. Prólogo y Selección por Luis Mario Schneider. México, D.F. 1983. p. 33”.

¹⁴⁵ Luhmann señala, en su ensayo sobre el Romanticismo, que “así como en las matemáticas, números imaginarios o espacios imaginarios se vuelven necesarios para lograr absorber la paradoja” (Luhmann, Niklas. *A Redescription of “Romantic Art”*. *Op. Cit.* p. 515. Traducción propia).

reconociéndose en la persistente inquietud de este *cielo deshilachado* que todavía, sin intermitencias y sin concesiones *flamea sobre la ciudad*".¹⁴⁶

Uno de los puntos que más llamaron mi atención al leer el ensayo *La Modernidad de la Sociedad Moderna* de Niklas Luhmann, es que él señale, refiriéndose a la literatura y las artes plásticas, que "comparado con la intensidad en que aquí se viven y representan esperanza y necesidad, Vanguardismo y sobrevivencia, la Sociología ha hecho poca cosa".¹⁴⁷

Este comentario me ha impulsado a buscar en el Vanguardismo aquellas (auto)descripciones de la sociedad que tan intensamente se han generado desde la literatura y la poesía. Quisiera señalar que la sociedad no solamente se describe y se observa a sí misma desde la Sociología. Todos los sistemas sociales, con sus diversos subsistemas, se esfuerzan en producir una descripción de la sociedad acorde con sus expectativas. Nos enfrentamos a un mundo donde coexisten diversas narrativas, diversos "marcos de sentido". Esto tiene que ver por supuesto con las "modernidades en disputa" de Josetxo Beriain.

Otra cuestión interesante, que apunta Niklas Luhmann, es que "apenas ahora - cuando ya ni la tradición, ni un patrón, ni el mercado, ni siquiera las academias de arte ofrecen al artista suficientes indicaciones para su trabajo - se forman en el sistema agrupaciones de un nuevo tipo en donde se reúnen personas con ideas similares y donde se sustituye el soporte exterior a través de la autoconfirmación en el grupo. Piénsese en los pre-rafaelistas, en el *Blaue Reiter*, en el *Bauhaus*, en el grupo de los 47, en el grupo *Language & Art* - y en muchísimas formaciones similares (yo agregaría: piénsese en el Estridentismo). No se trata de organizaciones formales, pero tampoco de interacciones

¹⁴⁶ Escalante, Evodio. *Elevación y Caída del Estridentismo*. Ediciones sin Nombre. Conaculta. México. 2002. p. 62.

¹⁴⁷ Luhmann, *Observaciones de la Modernidad. Racionalidad y Contingencia en la Sociedad Moderna*. Paidós. Barcelona, España. 1997. p. 14. También en *El Arte como Mundo* apunta: "Mucho más que otros sistemas de funciones el sistema del arte está preocupado por su propia modernidad[...] Especialmente en el campo del arte, tanto en la *praxis* como en la teoría, se buscan los criterios de la modernidad" (Luhmann, Niklas. "El Arte como Mundo (*Weltkunst*)" en *Teoría de los Sistemas Sociales II (Artículos)*. Universidad Iberoamericana. México, 1999. p. 59).

condensadas como reuniones frecuentes. Precisamente el carácter laxo de las agrupaciones facilita que el individuo se sume y se reserve el qué tan fuertemente y por cuánto tiempo se ha de sentir comprometido. Al parecer la motivación social consiste en encontrar soporte a las decisiones insólitas de los programas en intentos semejantes a otros, de tal suerte que la decisión no se entienda como idiosincrasia de un individuo particular ”.¹⁴⁸

Me parece que aquí Luhmann da en el clavo para entender la función de las agrupaciones vanguardistas. Se trata de “encontrar un soporte a las decisiones insólitas de los programas en intentos semejantes a otros”. Debido a que el sistema del arte logra su autonomía, éste adquiere una indeterminación, una libertad al interior de la forma del arte, como nunca antes vista. Esto se vuelve un problema para los artistas, quienes al no poder justificar ante el resto de la sociedad el sentido de su elección (tanto estética como temática), buscan apoyo en personas que observan de una forma similar. En el caso del Vanguardismo sin embargo, hay un agregado: no se trata solamente de legitimar el intento propio identificándose con intentos similares (cuestión numérica: somos tantos que pensamos así), sino de conformar un “marco de sentido” compartido hacia el cual referir las obras de arte y el momento de la creación artística. La obra de arte continúa siendo producto de la subjetividad del genio creador individual, pero ésta se encuentra referida comunicativamente, mediante señales, alusiones y símbolos, a un sentido colectivo. Estridentismo no es una mera “forma” o estilo de hacer arte: es un marco de sentido, que al concentrar expectativas de comunicación, dentro del sistema del arte va a tener función de estructura.¹⁴⁹

Esto lo podemos constatar en la creación de espacios simbólicos, imaginarios como el Café de Nadie o Estridentópolis. Los vanguardistas más radicales buscarán conformar un “marco de sentido” no sólo para referir a él

¹⁴⁸ Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. p. 279.

¹⁴⁹ “Artistas, obras de arte, etcétera, tienen función de estructura dentro de la autopoiesis del arte, concentran expectativas” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Op. Cit. p. 93).

sus obras, sino para referir a él la vida misma, con el objetivo de crear “un nuevo sentido de la vida y el mundo”, como apunta Emilio Gentile. Se trata de un sentido, en principio artístico, pero que al irse confirmando poco a poco en la comunicación, deviene también visión de mundo (*Weltanschauung*). Es, por tanto, capaz de hacer observable lo inobservable, con lo que comienza a operar como sentido espiritual, e inclusive como sentido religioso, pues una de las funciones de este marco de sentido es re-ligar entre sí a los miembros del grupo. Así es como se entiende que Gabriele D’Annunzio haya proclamado, allá en 1917: “En un mundo loco y vil, Fiume es hoy signo de la libertad; en un mundo loco y vil hay sólo una cosa pura: Fiume; hay una sola verdad: Fiume; hay un solo amor: Fiume. Fiume es como un faro luminoso que brilla en un mar de abyección”.¹⁵⁰

Con el Vanguardismo, el sistema del arte responde en un primer momento a la modernidad, que experimenta como pérdida de sentido.¹⁵¹ De ahí la necesidad de constituir un “marco de sentido” desde y para el arte, en principio para fundamentar la elección de lo que se va a crear. Y más adelante crear un “nuevo sentido de la vida y el mundo”, momento en el cual los movimientos vanguardistas ya no sólo circunscriben sus operaciones al sistema del arte y/o al sistema político, sino que da la impresión de que van en camino de constituirse como nuevas “religiones artísticas”.

Así las cosas, la poesía estridentista no constituye un mero reflejo de la

¹⁵⁰ Citado en Carlos Caballero “La Fascinante Historia de D’Annunzio en Fiume: El Comandante y la Décima Musa”, redactado en 1988, con motivo del 50 aniversario de la muerte de Gabriel D’Annunzio, y que fue publicado en la revista *Revisión*, vol. IV, no.2, octubre de 1990.

¹⁵¹ “Se preguntará si antes de que se responda en qué consiste la modernidad del arte, no se debería contestar en qué consiste la modernidad de la sociedad. La modernidad se expresa, al menos en la representación que aquí sostenemos, en un primado de la diferenciación funcional de la sociedad. Esto implica autonomía, autorreferencialidad, clausura de operación, de los sistemas de funciones y tiene la consecuencia de que se renuncia a todas las posiciones que pudieran representar al mundo o la unidad de la sociedad en la sociedad. En la semántica aparece este fenómeno como pérdida de referencia, como pérdida del sentido, como pérdida de la vivencia, como fin de todos los supuestos o, visto desde la perspectiva de la tradición filosófica, como el fin de la ontología (metafísica)” (Luhmann, Niklas. “El Arte como Mundo (*Weltkunst*)” en *Op. Cit.* p. 59).

realidad mexicana, ni tampoco es un mero *take off* que no responde a referente alguno externo a la propia literatura (arte puro, arte por el arte). La narrativa, ficción o marco de sentido estridentista constituye una descripción de la sociedad moderna (su ciudad, las transformaciones perceptivas dadas por la tecnología, los sentimientos que ésta trae consigo –nostalgia, soledad, angustia, enajenación- y sus expectativas), basada tanto en observaciones, como en percepciones, y en percepciones imaginadas. En el poema se toman varios elementos de base –como señala Maples Arce- y con ellos “se crea”.

Luis Mario Schneider, tomando en cuenta todos estos aspectos, llega a la conclusión de que el grupo de escritores conocido como Contemporáneos, a diferencia de los estridentistas, no llegaron a conformar una vanguardia (Luis Mario Schneider llama “vanguardias” a los movimientos culturales que aquí he nombrado como vanguardismos). Igual que Evodio Escalante, él se pregunta: “¿Quiénes son los Contemporáneos? ¿Qué los identifica?” Y responde, como éste último, que cada vez cree más “que los Contemporáneos es una abstracción”.¹⁵²

Según Schneider, “la actitud vanguardista reclama con rigor, so pena de infidelidad, no una voluntaria adhesión sino un definido y férreo compromiso de grupo con postulados precisos, tanto culturales como éticos: mandamientos en cierto aspecto inviolables, divulgados en manifiestos y cuya redacción parte por lo común del arrojado, de la arbitrariedad de un solo portavoz, al que responderán instantáneamente incondicionales prosélitos. Así, esta disposición finiquita la soledad, el aislamiento, pero los encadena en un conglomerado de acciones, de desparpajos y de provocaciones, actitud rotulada como el gesto vanguardista”.¹⁵³ Deriva entonces que “es errado aplicar a los Contemporáneos el concepto de vanguardistas”.¹⁵⁴

¹⁵² Schneider, Luis Mario. “Los Contemporáneos: la Vanguardia Desmentida” en “Olea Franco, Rafael y Stanton, Anthony. *Los Contemporáneos en el Laberinto de la Crítica*. El Colegio de México. México, D.F. 1994. p. 17”.

¹⁵³ *Ídem*.

¹⁵⁴ *Ídem*.

Aclarado esto, sin embargo Schneider reconoce que “es indudable que muchas de las narraciones y poesías de los Contemporáneos podrían considerarse incluidas dentro de la técnica vanguardista”, y enumera una serie de recursos como “la utilización de objetos mecánicos”, “la recurrencia de imágenes”, “los hallazgos inauditos, desconcertantes”, “el vértigo rítmico”, “el empleo colorístico”, “la captación sensorial”, “la luminosidad o el claroscuro ambiental”, etc.¹⁵⁵ Es decir que, desde el punto de vista estético, los Contemporáneos adoptaron las nuevas técnicas poéticas y artísticas que trajo consigo el advenimiento del Vanguardismo, al igual que los estridentistas. “Vistas las cosas de este modo, los Contemporáneos aprovecharon de las vanguardias la novedad del lenguaje propuesto por ellas”.¹⁵⁶ La diferencia estriba en que “les faltó para ser vanguardistas la capacidad de convivir en la exaltación y el júbilo, en lo que Adorno denominó *Konstellation*, esa totalidad que implica signo, culto y ética vanguardistas”.¹⁵⁷

Como señalé en un principio, el Vanguardismo no constituyó un mero movimiento estético, cuyos fines fueron “experimentar” con la forma del arte; se trata éste de un proyecto de modernidad cultural del que fueron partícipes estridentistas, futuristas, surrealistas, creacionistas, ultraístas, dadaístas y demás agrupaciones vanguardistas. El Estridentismo fue vanguardista debido a que se constituyó como un movimiento cultural que adscribía a este proyecto de modernidad cultural, a diferencia de los Contemporáneos, sobre los que Schneider concluye que “quizás la más extendida generación de la cultura mexicana de este siglo, fueron solamente un grupo de positivos y llameantes experimentadores y esto no es decir poco”.¹⁵⁸

¿Me pregunto quiénes son, entonces, la “parodia de la vanguardia”?

¹⁵⁵ Schneider, Luis Mario. “Los Contemporáneos: la Vanguardia Desmentida” en *Op. Cit.* p. 20”.

¹⁵⁶ *Ídem.*

¹⁵⁷ *Ídem.*

¹⁵⁸ *Ídem.*



Capítulo III

La Posmodernidad y la Evocación “Retro” del Vanguardismo



III. La Posmodernidad y la Evocación “Retro” del Vanguardismo

1. Modernidad y Posmodernidad

A diferencia de la sociedad tradicional, que no podía observarse a sí misma, la sociedad moderna, con la aparición de la *perspectiva para la observación de la observación* que llamamos cultura, logra observarse a sí misma. De ahí que se describa a sí misma como “moderna” o “posmoderna”. Mientras que la sociedad moderna utiliza la distinción *Tradición/Modernidad* para observarse, los partidarios de la posmodernidad pretenden distinguirse de la propia modernidad. Proponen entonces la distinción *Modernidad/Posmodernidad*. La paradoja consiste en que sólo pueden distinguirse como tal desde dentro de la modernidad. Aunque quizá pudiera objetársele lo mismo a la modernidad que se distingue de la tradición.¹

Algo importante que recordar, antes de meterse de lleno en la discusión sobre modernidad y posmodernidad, es que ambas se tratan solamente de semánticas con las que se describe (a sí misma) la sociedad. Lo que me interesa aquí señalar es cómo observa la Sociología cuando observa la modernidad. Cuando la Sociología dice modernidad, no está marcando la fecha de inicio de una carrera en el tiempo que comienza allá por el Renacimiento, quizá en la Ilustración, en la Revolución Industrial, o quizá hasta en la Edad Media, o con el surgimiento del Derecho romano. Tampoco está marcando su final, y el período de advenimiento de la posmodernidad. Quizá la Historia tenga estas intenciones, pero la Sociología sin duda no las tiene. Tampoco es la Sociología la que habla cuando se identifica a la modernidad con un modo de producción determinado, capitalista quizás. Tal vez eso sea la modernidad para la Economía. Tampoco cuando se identifica la modernidad con un proyecto de pensamiento racionalista que comienza con René Descartes. Eso puede ser la

¹ Entonces puede argumentarse que “nunca fuimos modernos”. Aunque no queda claro qué se logra al decir esto, como no se logra nada tampoco si negamos rotundamente que exista una posmodernidad.

modernidad, vista según la Filosofía. En contraste, la Religión no puede concebir a la modernidad, debido a que está fundada en la tradición, y sería un contrasentido que reconociera que la institución tradicional se ha modernizado, a pesar de que el alejamiento de la tradición en varios rubros, hoy día, sea evidente. Tampoco el *Modernismo*, como describe el arte a la modernidad, constituye la descripción sociológica. El Modernismo para el arte, constituye el predominio de una cierta sensibilidad, de una percepción, de un gesto “moderno”. La modernidad sin duda tiene que ver con ciertos desarrollos tecnológicos específicos, que fueron determinantes para su surgimiento, como la escritura y los medios de comunicación, pero la explicación sociológica no se puede reducir a éstos.

¿Qué es entonces la modernidad para la Sociología? Resulta muy difícil de decir si uno se pierde en todas las anteriores descripciones de la modernidad. Llegados a este punto, se pueden elegir dos caminos:

1] Recoger todas las descripciones anteriores de modernidad, y en base a ella formar una definición “acumulativa”. Entonces diríamos: la modernidad es todo esto, más el “cómo” se relaciona todo esto.

2] Dejar de pensar en qué contiene o no el concepto de modernidad, y comprenderla como una forma. Es ésta la posibilidad que me interesa, y que explicaré a continuación.

Como todo cabe en el “saco” de la modernidad, desde modificaciones en las clases sociales, revoluciones, modos de producción, nuevas tecnologías, hasta cambios de sensibilidad, de percepción espacio-temporal e inclusive des-divinización, el concepto pierde su especificidad por una abundancia de referentes, por una sobre-referencia. Resulta imposible precisar entonces un significado específico para modernidad. Un concepto, en estas condiciones, no sirve para distinguir ni indicar nada específico. Ni siquiera se le puede llamar

“concepto”: es más bien un *cliché* o etiqueta que se usa en forma desmedida, y con ello se contribuye a des-clarificar cada vez más su significado.

Ante esta situación, creo que la Sociología, para generar una descripción de la sociedad moderna, no puede simplemente incluir todas las descripciones existentes. Su pretensión no es saberlo todo. Debe concentrarse en generar, antes que nada, una *forma* específica de observar la modernidad. De tal suerte que sea posible partir de una observación sociológica, y luego compararla con una observación económica, política, artística o filosófica; aunque históricamente la Sociología, para llegar a este punto, haya tenido que partir en un principio de observaciones científicas, tecnológicas, económicas, políticas, filosóficas o inclusive ideológicas para observar, pues no podía partir de una forma sociológica de observar si ésta aún no existía.

Quizás es discutible si la Sociología ya haya o no logrado a estas alturas una *forma* de observación específica de la realidad, un punto de vista propio, a diferencia de otras ciencias, cuya forma específica de observar ya no se discute, como la Biología, la Física, la Química o las Matemáticas. Llegados a este punto, es preciso que clarifique mi toma de posición. Pienso que la Sociología ya ha logrado esta forma propia de observar el mundo, aunque quizás donde aún no haya consenso es en la forma de dar cuenta de estas observaciones (en las descripciones). ¡Y qué decir en la forma de dar cuenta de sí misma! Ahí es donde surgen los problemas. Por ello concuerdo con el proyecto de construir una teoría general de la sociedad, que nos permita dar cuenta tanto de la forma en que observa la Sociología, como de la forma en que se observa a sí misma.

Es necesario entonces, para sostener el argumento, que describa la forma de observar propia de la Sociología. Debo advertir al hacer esto, que los conceptos que utilizaré para la descripción no son los únicos con los que se puede actualmente describir la forma en que la Sociología observa. Sin embargo, creo que a pesar del aparato conceptual tan distinto, muchos

sociólogos coinciden en un mismo punto. Esto tiene que ver con la observación de la modernidad. La Sociología es la disciplina que ha realizado mayores esfuerzos por observar científicamente a la modernidad. Surge a la par de ésta y la observa desde dentro de sí misma; por ello es que también se autodescribe como tal, como ciencia “moderna”.

¿Qué es la modernidad, según la Sociología? La respuesta más precisa es quizás la más simple: *La modernidad es un proceso de diferenciación entre sistemas sociales*. Y aquí podemos nombrar a muchos autores que han observado lo mismo, a pesar de que su forma de describirlo, de “dar cuenta” de ello, haya sido muy distinta. Podemos entrever esta idea desde la Sociología Clásica, desde Émile Durkheim y Carlos Marx con la división del trabajo social; es Max Weber, sin embargo, quien logra clarificarla mejor con su concepto de “esferas de racionalidad”. Más tarde, con la emergencia de la noción de “sistema”, Talcott Parsons propondrá una teoría general de la sociedad, donde la diferenciación entre los sistemas sociales juega un rol explicativo determinante. Él va a diferenciar entre sistema social, sistema de la cultura y sistema de la personalidad. El sistema social estará compuesto por acciones, y estas acciones estarán orientadas por “valores” dados por el sistema de la cultura, que orientan a los actores, y les asignan un rol específico, generando expectativas entre Ego y Alter, con lo cual el sistema social logra estabilizarse en su propia dinámica, reduciendo complejidad, generando un orden, una “neguentropía”.

Más tarde Niklas Luhmann, basándose en esta y otras teorías, provenientes de distintos campos científicos, propondrá una nueva versión, más actualizada conceptualmente, de la teoría de sistemas. En esta nueva teoría el sistema social no estará compuesto de acciones, sino de comunicaciones. La sociedad estará dada por un tipo específico de operación: la comunicación. De esta forma, Luhmann pretende evitar meterse en el terreno de la Psicología. Coloca a los sujetos en el entorno del sistema social. En tal sentido ya no pueden seguir siendo “sujetos”, pues en principio no están sujetos a nada, más que a su

autopoiesis propia: la conciencia. Sistemas psíquicos y sistemas sociales están clausurados operativamente. Los seres humanos no pueden comunicar, y los sistemas sociales no pueden pensar. Hay sin embargo “acoplamientos estructurales” entre sistemas psíquicos y sistemas sociales; debido a ello se generan expectativas, reducción de complejidad, y neguentropía. A su vez, Luhmann se percata de que, al tiempo que se genera reducción de complejidad y neguentropía, también se genera un aumento de complejidad y entropía. Sin embargo, lo que me interesa resaltar aquí de la propuesta de Luhmann, es el proceso de diferenciación entre los sistemas sociales. Él describe el tránsito de una sociedad estratificada (en estratos o clases sociales) a una sociedad funcionalmente diferenciada. En la sociedad tradicional, la sociedad conforma una unidad esencial, mientras que en la sociedad moderna, se conforma una unidad diferenciada. Con ello emergen los sistemas sociales: Derecho, Economía, Ciencia, Arte, Política, Religión, Educación, y más recientemente Medios de Masas.

Resulta interesante ver, por otro lado, que Pierre Bourdieu, al concebir a la sociedad dividida en “campos”, tiene una teoría de la modernización muy similar a la de Luhmann.² Los diversos campos (económico, político, científico, artístico, literario, religioso, etc) llevan a cabo un proceso de autonomización. Si bien la diferencia más sustancial es que en la teoría de Pierre Bourdieu, existen partidarios de la autonomía y partidarios de la heteronomía de un campo específico. Mientras que con Luhmann la diferenciación (*Ausdifferenzierung*) constituye un proceso irrefrenable.

Considero que ambos sociólogos (Luhmann y Bourdieu) están hablando del mismo fenómeno, a pesar de que sus descripciones sean distintas. Pudimos haber dicho también: *La modernidad es un proceso de autonomización entre campos específicos*. Son dos formas distintas de describir la modernidad, a pesar de que

² Como Scott Lash lo expone su libro *Sociología del Posmodernismo* (Lash, Scott. *Sociología del Posmodernismo*. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina. 2007. Capítulo 9. “Modernización y Posmodernización en la obra de Pierre Bourdieu”).

lo que se observa es el mismo fenómeno.

Me parece que Scott Lash ha logrado comprender muy bien esto cuando señala en su libro *Sociología del Posmodernismo*, que *la modernidad es un proceso de diferenciación cultural*.³ Con ello, creo que ha logrado dar la fórmula más simple para dar cuenta de la forma en que la Sociología observa a la sociedad moderna. Ella misma se encuentra contenida dentro de esta definición. La Sociología sólo puede observar debido a que se ha diferenciado, a que se ha autonomizado de las otras descripciones, a que ha trazado una distinción específica. Concebir de esta manera a la modernidad, como un proceso de diferenciación cultural, es observar una forma. Quizás es una definición muy general, pero difícilmente algún sociólogo hoy día estaría en desacuerdo con ella. Por eso es que pienso que la Sociología ha logrado ya una forma específica de observación, bien diferenciada de otras formas de observación de la realidad.

Tuve que hacer todo este recorrido para poder, ahora sí, pensar qué cosa es la posmodernidad. Lash lo resuelve de una manera muy sencilla: si la modernidad es un proceso de diferenciación (*Ausdifferenzierung*) cultural, la posmodernidad es un proceso de des-diferenciación (*Entdifferenzierung*) cultural.⁴

Por otra parte, Lash señala que la posmodernidad opera con un “régimen de significación” distinto al de la modernidad. La modernidad es fundamentalmente “discursiva”, mientras que la posmodernidad es “figural”.⁵ Esto lo plantea distinguiendo entre significado/significante y referente.⁶ Tomando en cuenta esto, ahora sí podemos pasar a pensar sociológicamente en qué aspectos se diferencia un arte “moderno” de un arte “posmoderno”.

³ Lash, Scott. *Op. Cit.* p. 13.

⁴ *Ídem.*

⁵ *Ídem.*

⁶ Lash, Scott. *Op. Cit.* p. 227.

2. Arte Moderno y Arte Posmoderno

Antes que nada, quisiera observar al arte moderno y al arte posmoderno como tipos ideales. Es decir, que una misma obra o un mismo artista puede ser en algunos aspectos “moderno”, y en algunos otros “posmoderno”. Dejando esto claro, quisiera definir qué entenderé por arte moderno y arte posmoderno.

Como hemos visto en el capítulo anterior, la poesía vanguardista utiliza el lenguaje para referir a un mundo imaginario, generando un marco de sentido que permite soportar la creación artística de forma colectiva. Es esto lo que caracteriza al grupo de los futuristas, expresionistas, dadaístas, estridentistas y surrealistas. No se trata de individuos que se congregan en un grupo político, debido a que sus intereses como artistas son similares. Se trata de individuos que se condicionan a un “marco de sentido” específico, con dos principales objetivos: 1] resolver el problema de la indeterminación que genera la autonomía del sistema del arte, refiriendo las obras de arte a un marco de sentido común; 2] resolver el problema de que no existe en la sociedad una descripción vinculante del mundo. El marco de sentido que crean los surrealistas, futuristas o estridentistas funciona entonces como un imaginario al que se remiten constantemente para construir un “nuevo sentido de la vida y el mundo”.⁷

Mas la emergencia de un marco de sentido común, al nivel de la comunicación, solamente se logra por la distinción *Sistema/Entorno*. Un marco de sentido no puede incluir todas las comunicaciones y percepciones existentes en el mundo. El sentido surge precisamente al limitar las posibilidades existentes, diferenciándose así del resto del mundo, al que se nombrará como “cotidiano”. El arte moderno continúa siendo entonces, trascendente. Al duplicar la realidad, los objetos de arte (libros, cuadros, esculturas) poseen un

⁷ Así señala Maples Arce, reseñando el libro de poesía *Esquina* de Germán List Arzubide: “*Esquina* es un libro pleno de ritmo interior y de sentido imaginal” (Maples, Arce, et. al. *El Estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades 23. UNAM. Prólogo y Selección por Luis Mario Schneider. México, D.F. 1983. p. 46).

“aura”, misma que los vincula a una realidad extraordinaria, a la que éstos refieren continuamente.⁸ El goce artístico surge así, entonces, del contraste entre mundo cotidiano y mundo imaginario que plantean estas obras de arte. El arte planteado así, constituye una forma de hacer observable lo inobservable. El Vanguardismo crea un mundo imaginario, a partir del arte, ordenado de acuerdo al sentido, con el objeto de referir a éste tanto la vida como el arte.⁹

En este tipo de arte se conservan aún intactas las relaciones entre significado, significante y referente. Así Maples Arce escribe:

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito naufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.¹⁰

Las palabras y los significados de las palabras que utiliza son comunes, lo que cambia, con respecto al arte tradicional es la referencia. El poema refiere a un mundo imaginario, sugiriendo “percepciones” como la de una “luna sin cuerda” que lo oprime a uno “en las vidrieras”. Este mundo imaginario está indeterminado, pues exige un esfuerzo imaginativo del observador para surgir en el mundo de vida. Sin embargo, a diferencia de lo que se suele pensar comúnmente, posee un orden propio. El Vanguardismo no es un “todo va” (*anything goes*). De ahí que pueda hablarse de marcos de sentido, que surgen y son mantenidos por un acoplamiento específico entre comunicación y percepción.

⁸ Sobre la idea de “aura”, ver Scott Lash. “Teoría crítica y cultura posmodernista: el eclipse del aura” en *Op. Cit.* pp. 199-216.

⁹ El arte vanguardista echa mano de una “contribución de la imaginación de presentaciones hipotéticas de sentido”, en palabras de A.N. Whitehead (Whitehead, Alfred. N. *La Función de la Razón*. Tecnos. Madrid, 1985).

¹⁰ Maples Arce, Manuel. “Prisma” en “Maples, Arce, et. al. *El Estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades 23. UNAM. Prólogo y Selección por Luis Mario Schneider. México, D.F. 1983. p. 15”.

El mundo imaginario del arte, como el mundo real, es un *unmarked space*, que sólo aparece como observable cuando un observador traza distinciones. Éste queda siempre abierto. Eso lo sabe la poesía moderna. Ha dado el salto de un mundo monocontextual a un mundo policontextual. De ahí que ya no busque expresar percepciones con la mayor autenticidad posible, sino provocarlas o sugerirlas en el observador que re-experimenta la obra de arte.

El arte vanguardista es moderno, pues corresponde a un sistema social autónomo, diferenciado, que partiendo de la percepción y la percepción imaginada, logra comunicar lo inobservable. Al hacer esto “duplica” la realidad, creando un mundo imaginario, que funciona como marco de sentido para dar soporte a sus creaciones. La función del marco de sentido es resolver la indeterminación o anomia que se genera en el arte al adquirir éste su autonomía propia. Este tipo de arte genera formas (significado/significante) que refieren, no al mundo cotidiano, sino a un mundo imaginario. Produce sentido a través de una referencia constante entre lo “actual” y lo “posible”, entre el mundo imaginario del arte y el mundo cotidiano. Sin embargo, es un arte que no está dirigido a la amplitud de los observadores sociales, ya que exige cierta complicidad con el observador. El observador debe no sólo contemplar la obra, sino re-crearla realizando un esfuerzo imaginativo propio. En ese sentido, podemos decir que es un arte dirigido principalmente a los mismos “artistas”, consecuencia de la diferenciación y autonomización de los sistemas sociales. También en el campo de la ciencia se escribe, antes que nada, para los mismos científicos. La tendencia es que la comunicación se torne cada vez más específica, un fenómeno parecido a lo que sucede cuando dos o más individuos que, después de varias interacciones, comienzan a operar en un marco de sentido común, el cual se vuelve cada vez más específico, incluye algunas cosas y excluye muchas más, funcionando como enlace de las comunicaciones posteriores.

El arte vanguardista, como consecuencia de este proceso de diferenciación y especificación de la comunicación, se vuelve un arte para agrupaciones pequeñas, que operan en un campo de producción restringida, podríamos inclusive decir que es un arte para *élites*.¹¹ Al diferenciarse a través de la distinción *Sistema/Entorno*, excluye un amplio número de elementos y posibles interlocutores, quienes en principio, para poder comunicar, tendrían que estar actualizados sobre el estado de las comunicaciones. Algo muy similar a lo que sucede en la Ciencia, sistema social donde es imposible comunicar, sin retomar al mismo tiempo lo que ya se ha comunicado. Dentro de este proceso se inscriben los Vanguardismos, que se enfrentan a la paradoja de producir un arte bien diferenciado, “puro”, y no poder conquistar un público, más allá de ellos mismos. El Vanguardismo quisiera crear un arte dirigido a las masas, en efecto, pero no está dispuesto a abandonar la especificidad de la comunicación que ha logrado al diferenciarse de la vida cotidiana: por el contrario, concibe una sociedad donde todos los seres humanos sean artistas. Se trata del proyecto más radical del Vanguardismo, mismo que no pudo ver realizado. En la práctica, su influencia se limitó a un subcampo de producción restringida, motivo por el cual estuvo constantemente en busca de un público.¹²

El arte moderno llega con esto a un *break point*. La vanguardia se encuentra huyendo siempre hacia adelante, tratando de predecir el futuro, de adelantarse a su tiempo de forma desesperada, en busca de los fundamentos de una posible autenticidad. Con ello el arte *despega*, por expresarlo así, y crea una realidad imaginaria, autológica. Crea un mundo capaz de diferenciarse a sí mismo del *unmarked space* del mundo. Por ello el Vanguardismo constituye un buen ejemplo de diferenciación cultural. Surrealistas, futuristas, expresionistas, ultraístas, creaciones, estridentistas, etc: todos ellos van a diferenciarse como grupo, al compartir un marco de sentido “imaginal,” diferenciándose tanto del

¹¹ Sobre la distinción entre “subcampo de producción de producción restringida” y “subcampo de gran producción”, ver “Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, España. 1995. p. 322”.

¹² Así señalaba Maples Arce, que uno de los principales objetivos del Estridentismo era “improvisar un público”.

grueso de la sociedad, como de la comunicación “arte” en su conjunto, así como de otras agrupaciones similares.

Al parecer es a esta tendencia a la que se va a oponer el arte posmoderno. Éste intenta romper tanto con la diferenciación entre agrupaciones condicionadas a marcos de sentido, como con la diferencia entre realidad imaginaria (mundo del arte) y realidad real (mundo cotidiano). Mientras que las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, a las que he denominado Vanguardismos (Futurismo, Estridentismo, Ultraísmo, Creacionismo, Dadaísmo) confirmaron la autonomía del arte, las vanguardias de mitad del siglo XX (Surrealismo y Pop Art) serán las primeras en cuestionar la separación entre realidad real y realidad imaginaria, propia de un sistema funcionalmente diferenciado.¹³ En este sentido es que Scott Lash señala que mientras que el arte moderno plantea el problema de la re-presentación, pasando de una forma de representar el mundo cotidiano (retratos, novelas realistas) a una forma de presentar, de proponer otros mundos “imaginarios” (poesía, ciencia ficción, arte vanguardista), el arte posmoderno no problematiza la (re)presentación, sino la realidad misma. Anteriormente, tanto los partidarios de un arte realista como los de un arte vanguardista liberado, aceptaban la distinción entre “realidad real” y “realidad imaginaria”. El realista intentará que la realidad imaginaria que se construye resulte lo más apegada a la realidad real; mientras que el vanguardista intentará enfocarse en lo contingente, para mostrar que el mundo bien podría ser de otro modo. Pero ambos están de acuerdo en que el arte constituye una forma distinta de realidad a la del mundo cotidiano.

El arte posmoderno intenta, en contraste, des-diferenciar realidad y ficción. Su intento se puede entender de dos formas: 1) mostrar el carácter “real” del mundo imaginario del arte (como en el caso del *trompe l’oeil*¹⁴); 2)

¹³ Así Luhmann, en *La Realidad de los Medios de Masas*, va a pensar a la diferenciación como una “duplicación de la realidad” (Luhmann, Niklas. *La Realidad de los Medios de Masas*. Primer Capítulo 1. “La diferenciación como duplicación de la realidad”. Anthropos. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2000).

¹⁴ Para dos ejemplos de *trompe l’oeil* ver *Escapando de la Crítica* de Pere Borrell del Caso y *Auto-*

mostrar el carácter “imaginario” del mundo cotidiano (como en el caso del Pop Art¹⁵).

Según Lash, la relación entre el significante y el referente se diferencia, “implota”, en el arte posmoderno. Siguiendo su análisis, la primera vanguardia artística que logra este efecto de implosión es el Surrealismo.¹⁶ El Vanguardismo marca así un punto de ruptura, al interior del arte, entre modernidad y posmodernidad, comunicándolo a la sociedad. Le informa que quizá ya no somos modernos.¹⁷

El arte posmoderno, a diferencia del moderno, es, dado a su rechazo radical a formar marcos de sentido o de referencia específicos, ante todo un arte dirigido a las masas. La actitud posmoderna es liviana, de no-compromiso, de radical independencia. En ese sentido, corresponde a un campo de gran producción (museo, entretenimiento) que está centrado en la figura y carisma del artista individual. No pretende crear nuevas narrativas, sino deconstruir las vigentes. Parte del hecho de que el gran público no conoce el estado de las comunicaciones previas, y de que éste tampoco posee el capital simbólico específico para comprender el marco de sentido o acceder al mundo imaginario al que refieren las obras de arte vanguardistas. Por tal motivo, en su concepción del arte, la experiencia artística no tiene que ser necesariamente “activa” por parte del observador que accede a la obra; ésta puede ser “contemplativa”, si el observador así lo desea. El artista posmoderno debe presentar un arte que no precise un esfuerzo imaginativo propio de cada observador. Su marco de

Retrato del Artista de Julian Beever, incluidos en el Anexo “Otras Imágenes” de la presente tesis.

¹⁵ Ver *Campbell's Soup 1* de Andy Warhol e *In The Car* de Roy Lichtenstein, incluidos en el Anexo “Otras Imágenes”.

¹⁶ Lash, Scott. *Op. Cit.* p. 226.

¹⁷ Esto ocurre también a nivel de rupturas entre estilos y formas de hacer arte. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la arquitectura cuando en 1970 una nueva generación de diseñadores y arquitectos, encabezados por Robert Venturi, se rebela contra el estilo de la arquitectura moderna de Mies van der Rohe, minimalista y funcional, introduciendo elementos de decoración, de color, referencia histórica e incluso fantasía. A este nuevo estilo arquitectónico, que rompe con el estilo vanguardista de la Bauhaus, se le llamará arquitectura posmoderna. (Consultado en Toulmin, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. The University of Chicago Press. USA. 1990. p. 6).

sentido no está dado entonces por un mundo imaginario, no refiere a una realidad duplicada, sino a la misma realidad “real”, problematizando con ello la realidad misma. En una especie de cortocircuito, donde la obra de arte procura no referir a un marco de sentido imaginario, crea así la extraña sensación de la in-diferencia. Un ejemplo de ello es el *performance*¹⁸ o el *happening*¹⁹, que más que “duplicar” la realidad, la sustituyen. Son diferentes del cine o del teatro, debido a que cuando uno ve la pantalla o el escenario, se sintoniza a una forma de realidad, muy parecida a la del sueño o a la de las imágenes que uno evoca cuando recuerda. En estas formas artísticas se accede también a un mundo imaginario, que emerge con la observación, aunque quizás mucho más circunscrito, más delimitado, que el de la música o la poesía, los cuales se encuentran acoplados muy laxamente. De modo contrario, en el *performance* y el *happening*, lo que se busca es crear un efecto de realidad en las presentaciones, no sugerir ni re-presentar, sino presentar, hacer presente un “acto” inmediato e incuestionable, irrumpir en el mundo de la vida cotidiana.

En contraste con la obra de arte moderna, la obra de arte posmoderna busca ser una obra “cerrada”, que no re-presenta o sugiera percepciones para el observador, sino que presenta cosas irrefutables. Tan irrefutables como un objeto “real”. Uno mira un vaso de vidrio, y esto no lo remite normalmente a un mundo imaginario: el vaso es real. El arte posmoderno busca crear este efecto de realidad. Es un arte anti-aurático, pues no constituye una presentación de significantes que refieran a algún otro mundo: son los significantes los referentes mismos. No es un arte simbólico, ni imaginario, es un arte “real”, que está en competencia con lo real. Al parecerse tanto a la realidad cotidiana, no precisa de formarse un público: cualquier observador puede ser su público.

¹⁸ “*Performance*”, según el *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* es un “término vago para presentaciones teatrales o eventos del tipo de los ‘happenings’, en donde se hace énfasis en los efectos visuales espectaculares” (Cuddon, J.A, et.al. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books. Inglaterra, 1998. p. 656).

¹⁹ El término “*happening*” denota “una forma de *performance* improvisado o espontáneo, usualmente de un tipo no-naturalista y no-representacional. Efectos sonoros y visuales pueden ser yuxtapuestos, y puede incluir música, baile, cine, luces estroboscópicas, ruidos violentos, incluso aromas: por ende, una forma de presentación mixta” (Cuddon, J.A, et.al. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books. Inglaterra, 1998. p. 373).

Hoy día coexisten estos dos tipos de arte. El moderno, que sigue operando con la diferencia entre mundo imaginario y mundo actual. Y el posmoderno, que intenta hacer implotar esta distinción, presentando objetos comunes, sin "aura". El arte moderno es aún trascendente, crea un mundo ficticio dentro del mundo. Su ruptura con el arte clásico tiene que ver más bien con un paso de re-presentar percepciones a *sugerir* percepciones, pero mantiene la diferencia entre mundo del arte y mundo de vida. En cambio, en el arte posmoderno el significante mismo se vuelve referente. Se trata de un arte inmanente, que no nos transporta a un "otro" mundo.

En este contexto, el arte moderno hoy día constituye ya no la vanguardia, sino la tradición, frente a la cual se coloca el arte posmoderno como vanguardia.

También existen obras de arte que logran desplegar la paradoja de ser al mismo tiempo modernas y posmodernas. Es decir, que logran conquistar un gran público, sin sacrificar por ello la especificidad de la comunicación artística. En ese sentido, poseen la semejanza suficiente con la "realidad" cotidiana, como para que cualquier observador las entienda, al mismo tiempo que dejan espacio para un observador "activo", que esté dispuesto a contribuir con su imaginación propia. Esto es muy difícil de lograr. En la mayoría de los casos se sacrifica una cosa por la otra. También puede verse en la ciencia social. Uno puede dedicarse a escribir para un gran público, pero entonces tendrá que utilizar un lenguaje cotidiano, comprensible; o puede dedicarse a escribir para la comunidad científica, y tendrá que utilizar un lenguaje muy específico, adquirido a través de las lecturas realizadas, para ser reconocido como interlocutor legítimo.

La mayor paradoja que plantea el posmodernismo es que si éste se trata de un régimen de significación ya no "discursivo" sino "figural", ¿cómo puede entonces ésta dar cuenta (describir, argumentar) de su propia condición "posmoderna"? Si deseara "dar cuenta" de su propio carácter posmoderno,

tendría que echar mano irremediabilmente de la forma de argumentación que instauró la modernidad. Al describirse así entonces, desde la modernidad, dejaría de ser posmoderna. Pienso que la posmodernidad existe, en efecto, más no puede dar cuenta –aún, quizás todavía no- de ella misma. O si lo intenta hacer, lo hace de una forma en que el mismo discurso, la narrativa, la descripción que argumenta se diluye a sí misma, se autodestruye por así decirlo.²⁰ El arte posmoderno, al colocarse en una posición indiferenciada del mundo cotidiano, no puede auto-describirse como arte. Lo único que logra es diferenciarse del arte moderno, pero si quisiera describirse tendría que articular un “discurso”, lo cual lo convertiría en arte moderno.

Quizá esto se deba a que la cultura posmoderna aún está en una búsqueda –o desesperación- por los fundamentos de una posible autenticidad.²¹ O quizás constituye una cultura-límite, que no logrará generar una tradición. En este momento aún no lo podemos saber, y la única forma de dar cuenta de esta nueva cultura “pos-moderna” es desde dentro de la modernidad. Aún no queda claro cuáles son los fundamentos estéticos y cognitivos de este nuevo arte que cuestiona la duplicación misma de la realidad con la que la observación artística opera. Lo podemos denominar, en el sentido sociológico del concepto, como “posmoderno”, pero esto sólo significa que comunica un anhelo desesperado de escapar a la diferencia entre realidad “ficticia” y realidad “real” sobre la que ha erigido el arte moderno todas sus comunicaciones posteriores. Lo único que la posmodernidad logra hasta ahora es hacer patente su deseo de huir, de escapar a la modernidad, pero a estas alturas no podemos decir todavía si se trata de una huída-hacia, o de una huída-de.

²⁰ Como cuando el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard habla de “el fin de lo social” en su libro *Cultura y Simulacro*. Ofrece cuatro hipótesis distintas para entender este supuesto fin de lo social, y cada una de ellas parece autodestruirse con las demás (Baudrillard, Jean. “El fin de lo social” en *Cultura y Simulacro*. Kairós. Barcelona. 2005. pp. 171-191).

²¹ Luhmann, Niklas. *Observaciones de la Modernidad. Racionalidad y Contingencia en la Sociedad Moderna*. Paidós. Barcelona, España. 1997. p. 18.

3. Al Rescate de los Sentidos Olvidados

Quizá la posmodernidad se encuentre todavía atada fatalmente a la modernidad, sin embargo se coloca en el nivel de la observación de segundo orden, al observar a la modernidad. Esta constituye una de las posibilidades más interesantes, pues logra dar cuenta de que todo discurso puede ser deconstruido, si se observa con qué distinciones está observando. Esto abre la posibilidad de observar sociológicamente a la modernidad, a los modernismos y a la modernización desde una mirada ya no estrictamente moderna sino posmoderna; es decir, no como un proyecto único, progresivo, lineal, que se ha venido desarrollado fatalmente hasta nuestros días, o que tal vez quedó inconcluso y en su lugar advino la posmodernidad, sino al nivel de que han existido “múltiples modernidades”.²² Cuando se describe a la modernidad no como una sola, sino como “modernidades”, se está observando desde la posmodernidad. El observador posmoderno que emerge, en lugar de reproducir la forma de observación *Tradición/Modernidad*, hace, imagina, una nueva: ve a la modernidad misma como “tradiciones” que son múltiples proyectos de modernidad, colocándolos frente a algo completamente nuevo, que por ser tan distinto de estos proyectos de modernidad sólo puede atinar a llamar “posmodernidad”. Así entonces, la distinción que utiliza para observar es la siguiente: *Modernidades/Posmodernidad*. Esto no significa que la modernidad haya desaparecido. Ni tampoco la tradición. La cuestión es que existe algo más, desde el momento en que se ha vuelto observable la forma en que observa la modernidad. Actualmente, si sólo existiese la modernidad frente a la tradición, sería imposible observarla: si aún fuéramos absolutamente modernos, éste sería nuestro punto ciego.

Sólo un observador posmoderno puede pensar a la modernidad como múltiple, al observar la génesis, subsistencia y disputa entre múltiples proyectos de modernidad. Pero la posmodernidad – al no tener otro punto de

²² Idea que defiende Berriain en su libro *Modernidades en Disputa*. Berriain, Josetxo. *Modernidades en Disputa*. Anthropos. Barcelona, España. 2005.

referencia que la modernidad misma (es decir: “no se qué cosa soy ahora pero sé que ya no soy moderno”) - se tiene que remitir constantemente a ésta para obtener sentido - al igual que la modernidad se remitía constantemente a la tradición. Así entonces, la recuperación actual de otros posibles proyectos de modernidad constituye una evocación modernista, una observación *retro* que busca recuperar un anhelo, un proyecto inconcluso que de otra manera está destinado a olvidarse sin más, como muchos otros que en su momento formaron parte del horizonte de posibilidades que se perfilaba.

Esto es muy semejante al diagnóstico que hace Luhmann de la sociedad contemporánea: *no hay en la sociedad una representación vinculante de la sociedad.*²³ La modernidad se enfrentó a este problema, y pretendió solucionarlo en el nivel del discurso, de la narrativa, de la construcción de “marcos de sentido”. La posmodernidad en cambio, parte de la aceptación de este hecho. Ya no busca la unidad, sino que acepta la multiplicidad, incluso adopta la actitud de “todo va” (*anything goes*). Pero al no existir esta representación vinculante, este centro que garantizaba en la tradición y en los distintos modernismos que todo cobrara sentido, orden y coherencia, surge entonces lo *retro*: forma angustiada de *búsqueda* (o *desesperación por*) *los fundamentos de una posible autenticidad.*²⁴

Lo “retro”, podemos decir entonces, constituye una tendencia posmoderna de re-utilización o rescate de marcos de sentido modernos, muy común hoy en día. Constituye algo tan generalizado que no se reduce a la moda, ni al arte, ni al binomio moda-música, como en el caso de la clasificación cultural por décadas (60’s, 70’s, 80’s, 90’s). “Retro”, como “moderno” y “de vanguardia”, constituye también una semántica con que se describe a sí misma la sociedad moderna. Por tanto sirve para observar, es decir, distinguir “algo” de alguna otra cosa, al mismo tiempo que se le indica. En principio parte de la

²³ Dice Luhmann que la sociedad moderna “no conoce posiciones a partir de las cuales la sociedad pueda ser descrita de forma vinculante para otros” (Luhmann, Niklas. *Observaciones de la Modernidad. Racionalidad y Contingencia en la Sociedad Moderna*. Paidós. Barcelona, España. 1997. p. 41).

²⁴ Luhmann, Niklas. *Observaciones de la Modernidad. Op. Cit.* p. 18.

distinción *Pasado/Presente*, haciendo el énfasis en el pasado, pero esto no constituye lo único. Una persona que vivió realmente la década de 1980, y cuyo marco de sentido no ha sufrido grandes modificaciones hasta ahora no podría ser considerada “retro”, al escuchar música de aquella época. La característica determinante de lo “retro” es que se trata de una nostalgia adquirida, inventada, por así decirlo. Sólo es posible desde la mirada de un observador posterior, que ha llegado después. Para que alguien o algo pueda ser “retro” tiene que apoyarse en la memoria de la sociedad para reactivar marcos de sentido vigentes en el pasado. De ahí que lo “retro” sólo sea posible por las grabaciones (musicales, libros, películas) u objetos que se han conservado. Los sistemas sociales operan también con el medio del sentido. Todo el tiempo están actualizando algo y potencializando algo más. El resultado es que muchos de los temas que alguna vez fueron vigentes se conservan como potenciales, y son ordenados como cultura en la memoria del sistema social. Lo “retro” implica así un descubrimiento para el individuo, pero constituye un re-descubrimiento para el sistema social.

Al recuperarse un proyecto cultural moderno alternativo, un *modernismo*, se logra construir identidad, y la modernidad se reconoce a sí misma como contingente, que es lo más importante. Con ello la modernidad al fin se detiene un momento y reconoce que ya no puede continuar huyendo hacia el futuro, renegando de lo que ha sido y desapareciendo sus huellas.²⁵ La observación “retro” posibilita observar cómo es que la modernidad nunca ha sido una sola, sino que han existido diversos proyectos culturales, mismos que han permitido que la sociedad moderna se haya observado a sí misma de múltiples formas en múltiples momentos.

La distinción *Retro/Contemporáneo* es a su vez una forma vigente en que se observa la sociedad moderna. Sin embargo, lo “retro” no significa que

²⁵ Como Maples Arce y Arqueles Vela jamás mencionaban sus primeros libros, *Rag. Tintas de Abanico* y *El Sendero Gris y otros Poemas*, no estridentistas, inscritos en la estética del “modernismo”.

volverán los 80's o los 50's. Más bien éstos son *retroproyectados* a la sociedad contemporánea como marcos de sentido. Se constituye una narrativa, una ficción, un mundo imaginario como el del arte, donde la modernidad aparece duplicada, triplicada o multiplicada. Se pueden observar así entonces, como marcos de referencia, la modernidad futurista, la modernidad socialista, la modernidad funcionalista, la modernidad estridentista, la modernidad en los años 80's o 70's, la modernidad de la ciencia ficción de *Un Mundo Feliz* de Aldous Huxley o de *1984* de George Orwell, etc.²⁶ Lo que se busca observar aquí es cómo a través de las observaciones de observaciones se forman estos marcos de sentido. Con ello quizá estemos operando ya en un nivel de observación de tercer orden.²⁷ Estos marcos de referencia no sustituyen al mundo contemporáneo, a la realidad actual, pero a través de ellos se construye sentido.

Hoy día, gran parte del sentido individual de la vida humana está dado por la nostalgia. Al volverse la identidad un problema, con el descentramiento del sujeto que provoca la modernidad, con la descomposición de su "yo" en roles que articulan con sistemas sociales diferenciados, con distintas realidades, uno difícilmente puede decir quién es. La modernidad solucionaba este problema refiriéndolo a un marco de sentido imaginario, a un estado ideal aplazado constantemente al futuro, y decía: "aún no". Lo "retro" al decir: "¡qué buenos eran aquellos tiempos", también está partiendo al mundo en dos: entre una realidad que ya es imaginaria porque "ya fue" y no puede volver a repetirse, y una realidad actual, real. Si uno ya se siente "posmoderno", entonces puede comenzar a sentir nostalgia no por la tradición, sino por las modernidades que a estas alturas son, ya también irrecuperables.

²⁶ Así ha escrito Josetxo Beriain: "Debemos ser conscientes de que existen muchos modos de ser moderno, no hay una modernidad canónica sino múltiples modernidades, la occidental europea -y dentro de ésta, la de-mocrático-liberal, la bolchevique, la nacionalsocialista-, la norteamericana, la japonesa, la fundamentalista actual, etcétera". Con este argumento introduce Beriain la discusión sobre la modernidad en su libro *Modernidades en Disputa* (Beriain, Josetxo. *Modernidades en Disputa*. Anthropos. Barcelona, España. 2005. p. 3).

²⁷ Según Luhmann, la observación de tercer orden consiste en observar "cómo a través de las observaciones de observaciones se forman los sistemas".

El Vanguardismo logró incorporar el tiempo mítico, eterno, trascendente, que había caracterizado a las magníficas obras de arte en la antigüedad al contexto de la modernidad. Es por ello que su función capital estuvo en lograr desplegar, al interior de la forma de la obra de arte, la paradoja moderna de que “todo lo sólido se desvanece en el aire”.²⁸ Esto lo resuelve en particular el poeta Charles Baudelaire, influencia capital para los vanguardistas, quien logra crear un arte trascendente para una sociedad compleja y contingente.²⁹

Así también lo “retro” logra incorporar el Vanguardismo (moderno) al contexto de la posmodernidad. Posiblemente ahí está la clave para entenderlo. La posmodernidad tampoco logra generar una descripción unitaria, vinculante de la sociedad moderna, pero lo que sí logra es apreciar, re-valorar, recuperar o incluso sentir nostalgia por los intentos (fallidos) de auto-descripción social vinculante.

Basta con mencionar que este año se celebraron en Roma, y en muchas otras partes del mundo con exposiciones, los “cien años del Futurismo”, ya que el 20 de febrero de 1909 salió a la luz el manifiesto de F.T. Marinetti. Como dice una nota del 29 de enero de este año de un portal en Internet: “Bajo el lema *Futuroma*, a partir del próximo 20 de febrero y hasta el 16 de mayo la emblemática ciudad italiana se transformará en una ciudad futurista para así homenajear a esta corriente de vanguardia que revolucionó el mundo de las artes y las ideas”.³⁰

Hoy día proliferan los trabajos de investigación a nivel mundial sobre los modernismos y vanguardismos, incluso sobre el Estridentismo. Cada que realizo búsquedas por Internet encuentro trabajos nuevos sobre ello. Un

²⁸ Frase de Karl Marx que retoma Marshall Berman en su libro del mismo nombre. Berman, Marshall. *Todo lo Sólido se desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI. México, D.F. 2004.

²⁹ Baudelaire va a escribir en un ensayo titulado *El Pintor de la Vida Moderna*: “Por modernidad entiendo lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable” (citado en “Berman, Marshall. *Op. Cit.* p. 131”).

³⁰ *Futuroma, Roma festeja los 100 años del movimiento futurista*. 29 de enero de 2009 (<http://www.lasescapadas.com/2009/01/29/futuroma-roma-festeja-los-100-anos-del-movimiento-futurista>).

ejemplo de ello es una tesis de la Universidad de Santiago de Chile, escrita por Mario Artemio Aguilar Nandayapa en octubre de 2007, que lleva por nombre “El Estridentismo Recuperado”.³¹

Debido a que el arte constituye una operación comunicativa que estimula directamente en la conciencia a la percepción imaginada, los poemas, crónicas poéticas, grabados, pinturas, máscaras y manifiestos estridentistas han sido conservados como “intactos”, y uno puede, al observarlos, revivir el marco de sentido que generan. Dos cosas determinan nuestras posibilidades de conocimiento del Estridentismo: 1] El haber sido objeto de una exclusión constante por parte del grupo hegemónico en el campo literario e intelectual, que lo mantuvo sin embargo incluido, gracias a la paradoja de que era importante olvidarlo porque era malo; pero era importante recordar que era malo, para recordar por qué era importante olvidarlo³²; 2] La falta de una labor eficiente de conservación y valoración de la cultura nacional, comprometida verdaderamente en conservar un acervo de las manifestaciones culturales mexicanas, tanto tradicionales como modernas, tanto “consagradas” como “heterodoxas”.

Sin embargo, quizá esta combinación tan negativa le ha favorecido mucho al Estridentismo. Gracias a ello se ha conservado intacto, como un episodio privilegiado, tanto para el movimiento vanguardista internacional, como para la cultura en México. Quizá es éste el verdadero triunfo estridentista: lograr escapar a los museos, a la institucionalización y a la circunscripción interpretativa que éste les impone. Una vez que los “objetos” de arte

³¹ Se puede consultar un resumen sobre el contenido de la Tesis en la siguiente dirección: <http://captura.uchile.cl/dspace/handle/2250/4355>.

³² “El juego sólo tiene una regla, y es una regla simple: No piense sobre osos blancos. Usted puede pensar sobre cualquier otra cosa, pero no puede pensar sobre eso. Listo? Cierre sus ojos, tome un respiro profundo, y desaparezca los animales de su cabeza. Usted acaba de perder el juego. Todos pierden el juego. Como lo observó Dostoyevsky en *Winter Notes on Summer Impressions*: ‘Intente no pensar en un oso blanco, y verá que la maldita cosa vendrá a la mente cada minuto’. En efecto, siempre que intentamos no pensar sobre algo, sea un oso blanco o el *marshmallow man*, aquello queda atrapado en la mente, atorado en el *loop* recursivo de la autoconciencia. Nuestro intento de represión se convierte en una extraña fijación” (Lehrer, Jonah. *Thinking Meta* en Revista “SEED”. Estados Unidos. Febrero, 2009. p. 58. Traducción propia).

producidos por la vanguardia artística acceden al museo, desaparece su "aura". Se presenta "todo en un plano oblicuo" de simulación.

Para conocer al Estridentismo, uno tiene que buscarlo obstinadamente. Rastrear librerías de libros viejos, bibliotecas, recorrer la ciudad de México, Jalapa, Puebla, Tamaulipas y Zacatecas como buscando las huellas que aún continúan sin desaparecer. Lo "retro" es un redescubrir de la modernidad de sí misma. Muestra que la sociedad moderna nunca es ella misma, y al hacer esto, disparado por el sentimiento de nostalgia, ésta logra asistir al espectáculo de la transformación de su identidad.³³ Es gracias a ésta inconstancia propia de la modernidad que lo viejo aparece como nuevo, como "retro". Gran parte de las producciones artísticas contemporáneas están basadas en esta operación de redescubrimiento de sí misma de la modernidad.

Si uno quiere conocer Estridentópolis, basta con conseguir algunos de los principales libros producidos por los estridentistas, leer *Urbe*, *El Café de Nadie*, *Esquina*, *Avión* y *La Señorita Etcétera*, conseguir un libro que recopile algunos cuadros de Fermín Revueltas, de Ramón Alva de la Canal, de máscaras de Germán Cueto, escuchar grabaciones de Manuel M. Ponce y de Silvestre Revueltas, caminar por la ciudad y sentarse a tomar un café, concentrándose ampliamente en la lectura.

Invito a los lectores a que visiten alguna librería de viejo, e intenten "rescatar" algún libro estridentista que aún existe. La sensación de hacerlo para mí, ha sido, como ir encontrando trozos de mi pasado, de un pasado que nunca tuve, y que sin embargo siento amplia nostalgia por él. Y es una nostalgia no en el sentido de la añoranza de "todo tiempo pasado fue mejor", sino como una evocación -profunda y fundamental- que se había extraviado, de pronto recobrada.

³³ "En este momento asistimos al espectáculo de nosotros mismos" (Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Cartel fijado el 31 de diciembre de 1921 en los muros del centro de la ciudad de México. Tomado de "Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Op. Cit. p. 267").

Rescatar sentidos olvidados consiste en reactivar marcos de sentido latentes, que emergen cuando uno *recrea* la obra de arte para sí. Es esa la posibilidad que contienen las obras de arte (poemas, pintura, arquitectura, cine, novelas, música). La conciencia se sintoniza entonces de tal forma con la comunicación, que las dimensiones (temporales, espaciales, sociales) parecen des-anquilosarse y uno accede a un mundo imaginario. Entonces, como dice Marcuse, se puede “disfrutar la angustia infinita de Beethoven y de Mahler, porque ha sido *aufgehoben* – puesta (vencedora y preservada) – en la realidad de la libertad”. Y quizá también, se puede “*ver* con los ojos de Corot, de Cézanne y de Monet, porque la percepción de estos artistas habría cooperado a esa forma de la realidad”.³⁴



³⁴ Marcuse, Herbert. “El Arte como una Forma de la Realidad” en *Sobre el Futuro del Arte*. Editorial Extemporáneos. México, D.F. 1981. p. 141.



Conclusión



IV. Conclusión

Con este estudio, he querido contribuir al rescate de un importante movimiento cultural mexicano, apoyándome en y sumándome a la labor que han realizado varios investigadores como Luis Mario Schneider, quien realiza su tesis doctoral *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia* en 1970, después de muchos años de olvido de este movimiento. Otro gran esfuerzo constituye el volumen *Estridentismo. Memoria y Valoración*, editado en 1983 por la SEP, coordinado por Gabriela Becerra. Actualmente han publicado estudios sobre el Estridentismo varios investigadores tanto mexicanos como de otras nacionalidades, entre ellos cabe mencionar a Rubén Gallo con su libro *Mexican Modernity*, Silvia Pappe con su tesis doctoral *El Estridentismo Atrapado en los Andamios de la Historia* y Evodio Escalante con *Elevación y Caída del Estridentismo*.

También se ha despertado un gran interés por la reflexión sobre los movimientos artísticos vanguardistas que proliferaron en la primera mitad del siglo XX. Esto se debe en gran medida a la tendencia “retro” que se vive tanto en el arte como en la moda. No obstante, por primera vez este interés en el Vanguardismo va más allá del simple afán clasificatorio de estilos y formas de hacer arte, para ubicarse como una inquietud cultural, es decir, como una perspectiva posible para la (auto)observación de la sociedad moderna. Libros como *The Struggle for Modernity* de Emilio Gentile, *Embattled-Avant Gardes* de Walter L. Adamson o *Itinerarios de la Modernidad* de Nicolás Casullo, constituyen un claro ejemplo de esta posibilidad. Considero que la Sociología puede realizar un gran aporte a este debate, con más razón ahora que el tema del Vanguardismo ya no se encuentra circunscrito al ámbito de la Estética, sino que ha quedado abierto a la observación y descripción de otras disciplinas como la Historiografía, la Filosofía y la Ciencia Política.

Por tal motivo, mi principal aspiración al realizar este trabajo, ha sido comprobar que se puede observar a los vanguardismos ya no como meros movimientos estéticos más o menos politizados, sino como movimientos

culturales, que realizan una reflexión sobre la “modernidad” del arte y de la sociedad, misma que comunican a la sociedad a través del medio de comunicación “arte”. Estos vanguardismos, que surgieron muy rápidamente en distintas partes del mundo (Francia, España, Italia, Alemania, México, Argentina, Brazil, Gran Bretaña, Japón, etc), lideraban un proyecto de modernidad cultural cosmopolita, que bien podríamos ubicar como un claro antecedente de lo que hoy en día se conoce como “globalización”. El Vanguardismo creó un espacio público de diálogo e intercambio entre productores culturales, fundamentado en el arte. Los artistas de vanguardia no se encontraban solos en el mundo, ya que hallaban apoyo constante en otros intentos vanguardistas similares, y estaban constantemente alerta de las actividades de los diversos movimientos. Muestra de ello son las correspondencias, participaciones interdisciplinarias, intercambios y discusiones que tuvieron lugar entre los participantes de los movimientos vanguardistas, como en caso del grupo *Cercle et Carré* de Paris, donde participaron, entre otros, el futurista Luigi Russolo, el dadaísta y surrealista Hans Arp, y el estridentista Germán Cueto.¹

Posiblemente uno de los mayores méritos de Maples Arce y el Estridentismo mexicano sea haberse percatado de la existencia de este gran proyecto de modernidad cultural cosmopolita, donde participaban artistas, intelectuales y activistas políticos de todo el globo, y haberlo comunicado en la esfera pública de la sociedad mexicana. En el primer manifiesto estridentista, Maples Arce presenta un “Directorio de Vanguardia”, donde incluye a una muy buena parte de los exponentes del Vanguardismo, tanto europeos como latinoamericanos. Con ello Maples Arce contribuye en buena medida a despertar un interés en que los vanguardistas latinoamericanos se conozcan entre sí y se percaten de sus intenciones similares de revolución estética y cultural. En varias de las publicaciones estridentistas, se menciona que el movimiento tenía presencia en Guatemala, y tanto Maples Arce como List

¹ Ver Anexo “Fotografías de Vanguardistas”.

Arzubide constantemente refieren a escritores latinoamericanos que no solamente han elogiado los libros de los estridentistas, sino que realizan intentos muy similares. Un ejemplo de ello es el grupo brasileño del *Modernismo*, quienes se encuentran operando en la misma tónica vanguardista del Estridentismo, en los mismos años en que está activo éste también. Si uno revisa las producciones emblemáticas de ambos movimientos, encontrará una gran cantidad de paralelismos. Otro caso, muy poco mencionado hasta ahora, es el del Futurismo japonés, cuyo manifiesto firmado por Hirato Renkichi aparece en 1921, año en que el primer manifiesto estridentista sale a la luz. En la forma en que está diseñado el manifiesto, se puede percibir un paralelismo notable con el manifiesto de Maples Arce: incluye una fotografía del autor, al igual que el del estridentista mexicano, múltiples referencias a F.T. Marinetti (fundador del Futurismo italiano) y una experimentación con la tipografía característica del estilo vanguardista de aquel entonces.

Es de llamar la atención que el Vanguardismo, ubicado en el epicentro de las dos conflagraciones mundiales del siglo XX, haya puesto en práctica una convivencia internacionalista a través del medio de comunicación “arte”. Hoy día podemos reconocer que este proyecto de modernidad cultural cosmopolita, que el Vanguardismo impulsó, era a todas luces “contracultural”, pues viajaba a contracorriente de lo que sucedía en aquellos años en la política mundial. Mientras las dos guerras se perfilaban, e incluso mientras la guerra tenía lugar, se formaban grupos de artistas refugiados en sus despachos, en las salas de exposición, en los cabarets y en los cafés literarios, cuya actitud, lejos de ser desinteresada de los graves problemas sociales de la época, constituía una afrenta directa al conflicto y a la crisis que se vivía. Estos intelectuales, artistas y activistas vanguardistas refugiados creaban comunidades que eran, como la Fiume de Gabriele D’Annunzio, “un faro luminoso que brillaba en un mar de abyección”.

Los estridentistas mexicanos y su amplia gama de colaboradores, fueron, junto con los vanguardistas del globo, partícipes de un espíritu común de revolución cultural, cuya urgencia de constituirse “en avanzada” estaba dada por la percepción de fenómenos como la aceleración tecnológica, los conflictos bélicos mundiales, las crisis políticas, los desajustes económicos y la pérdida de sentido, así como el aparente asentamiento del materialismo y el consumismo como ejes rectores de la cultura “burguesa” (así denominada por ellos), o *commodity culture*, como la ha llamado Walter L. Adamson. Todos estos eventos, al ser observados a través del entusiasmo juvenil característico de los vanguardistas, contribuían a generar en ellos la idea de que se vivía un tiempo que ofrecía una oportunidad única de influir en el decurso de la Historia. En el caso mexicano, hay que sumarle a todo esto el factor determinante de la Revolución Mexicana. Ella constituyó el punto de partida a partir del cual cobraba sentido el movimiento de renovación estética y cultural que impulsaba el Estridentismo. Si tomamos en cuenta estos dos aspectos, podemos entender por qué Maples Arce declaraba que el Estridentismo no era “una escuela o mafia literaria como las que aquí se acostumbran”, sino que este movimiento respondía a una “necesidad espiritual contemporánea”.

Alfonso Reyes, quien fue incluido por Maples Arce dentro de su “Directorio de Vanguardia”, se expresó así respecto al Estridentismo: “En México, el Estridentismo está también justificado, y si hemos de mencionar lo malo, lo tiene usted en esa pedantería que lucha por asustar al burgués y al académico. He visto con simpatía todo esto, pero no siento la necesidad de renovar mi estética, de cambiar la que hoy empleo y que me basta para expresar lo que quiero decir”.²

Quizá Alfonso Reyes, escritor pródigamente formado, no compartía la inquietud estética del Estridentismo, que el movimiento adoptaba de los vanguardismos europeos. No obstante, en el comentario podemos entrever que

² Citado en “Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 1997. p. 94”.

Reyes comprendía la “necesidad espiritual contemporánea” a la que refiere Maples Arce como justificación del movimiento. La percepción de esta “necesidad espiritual” constituyó el componente central del movimiento estridentista, misma que lo llevó a sumarse al proyecto de modernidad cultural cosmopolita del Vanguardismo.

¿En qué consistía, pues, esta “necesidad espiritual contemporánea” a la que refiere Maples Arce, y que Alfonso Reyes también percibe? Curiosamente, quizá es Alfonso Reyes quien logra expresar de la manera más lúcida esta inquietud, o este anhelo, en su ensayo *Atenea Política*. En él, Reyes reflexiona sobre su idea de la “unificación”, misma que identifica con la idea del “cosmopolitismo”.³ Él dice: “Cosmopolitismo no significará para nosotros ninguno de esos amagos disolventes que alarman a la policía y hacen temblar a los padres de familia, sino que significará solamente un mejor entendimiento entre los pueblos, facilidad humana total para atravesar todas las naciones y aclimatar en cualquiera de ellas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”.⁴ El cosmopolitismo por el que aboga Reyes es “perfectamente respetuoso de la libertad y autonomía interiores”, siendo sus objetivos “facilitar la circulación del hombre dentro del mundo humano, desarrollar el conocimiento y la comprensión entre los pueblos, la coordinación de los intereses complementarios y lenta disolución de las fricciones, procurar la concordia y estorbar la discordia”.⁵

Reyes reconoce al menos cuatro proyectos cosmopolitas en la Historia: el cosmopolitismo cristiano y caballeresco de la Edad Media, el Renacimiento humanístico, la Ilustración y el Romanticismo. No me cabe duda que el fenómeno comunicativo que aquí hemos nombrado como Vanguardismo, al ser continuador del intento romántico, se orienta también con un ideal cosmopolita.

³ “Para ir de prisa, tenemos que reducir la idea de unificación a la idea de cosmopolitismo” (Reyes, Alfonso. “Atenea Política” en *Antología*. Prólogo y selección de José Luis Martínez. Ediciones Oasis. México, D.F. 1971. p. 112).

⁴ Reyes, Alfonso. *Op. Cit.* p. 113.

⁵ Reyes, Alfonso. *Op. Cit.* p. 115.

Maples Arce siente una necesidad de vinculación espiritual, y se percata de que existe un proyecto de modernidad cultural cosmopolita, que puede posibilitar esta “unificación”, con lo que decide hacer un llamado a los escritores jóvenes de México a vincularse a este intento cosmopolita.

El Estridentismo en su etapa tardía esboza, como también lo hizo el muralismo, una posible conciliación, a nivel artístico y cultural, entre los elementos “europeizantes” y los elementos “autóctonos”.⁶ Pienso que es ésta su mayor aportación a la cultura mexicana. Logran escapar al “nacionalismo rastacuero”, como ellos lo nombran, al tiempo que consiguen hacer un arte “con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente”.⁷ De esta forma despliegan una paradoja existente entre las concepciones de “arte nacional” y “arte extranjerizante”, demostrando que se trata de una oposición falsa. El arte como medio de comunicación simbólicamente generalizado, ya de por sí mismo tiende al cosmopolitismo (a la unificación espiritual, siguiendo a Reyes), y su único propósito es “facilitar el movimiento”, lograr “una circulación mejor de la vida dentro de la vida”.⁸ El medio donde mejor se logra esta unificación estridentista es, por supuesto, en la plástica. Basta con que miremos algunas portadas de la revista *Horizonte* para atestiguarlo.⁹ No obstante, el Estridentismo lleva a cabo también una unificación a nivel ideológico, al hacer coincidir en un mismo horizonte Cosmopolitismo y Revolución Mexicana. De este modo, los estridentistas reconocen el proyecto cultural de modernidad cosmopolita del Vanguardismo, al tiempo que logran establecer una actividad propia específica de carácter nacional.

La cuestión principal a la que he intentado responder en esta tesis ha sido cómo comunicó el Estridentismo su observación propia del arte y de la

⁶ “Y se da la bifurcación entre los europeizantes, que insisten en la conservación de las técnicas europeas, y los autoctonistas, que se aplican sobre todo a la busca de lo criollo y lo indígena” (Reyes, Alfonso. *Op. Cit.* p. 117).

⁷ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* p. 272”.

⁸ Reyes, Alfonso. *Op. Cit.* p. 107.

⁹ Ver Anexo “Imágenes Estridentistas”.

modernidad. Por un lado, Maples Arce reunió diversas descripciones o narrativas ya existentes en la sociedad, como la idea de la juventud, la vanguardia, la revolución y el sentido espiritual del arte, unificándolas en un manifiesto que describía una situación crítica en la que se encontraba el arte mexicano, proponiendo “cortar la corriente y desnucar los *switchs*”¹⁰; al tiempo que se vinculó al proyecto cultural de modernidad cosmopolita del Vanguardismo. Por otro lado, el Estridentismo se hizo de apoyos y posiciones estratégicas en diversos ámbitos, tanto de difusión (El Universal Ilustrado, Ser, Horizonte, Irradiador) como políticos (Gobierno de Heriberto Jara en Veracruz, Tercer Congreso Nacional de Estudiantes) y simbólicos (Café de Nadie y Estridentópolis). De tal modo que la observación inicial de Maples Arce tuvo resonancia e incluso cobró fuerza al ser secundada, primero, por Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla, quienes respondieron casi inmediatamente al llamado de Maples Arce. No obstante, podemos decir que el Estridentismo no figura en la “vida social” sino hasta 1924, cuando se realiza en el Café de Nadie (ubicado en la colonia Roma, cuyo nombre original era Café Europa) la primera exposición o velada estridentista, realizada a la manera de las *serate* de los futuristas italianos, donde participan y se exponen obras de artistas que conforman la “vanguardia” de la época. Poco a poco se hace manifiesto el carácter cosmopolita del Estridentismo, pues colaboran en esta época artistas extranjeros, como la intelectual italiana Tina Modotti, el fotógrafo estadounidense Edward Weston y el poeta español Humberto Rivas.

A pesar de que uno de los principales propósitos del Estridentismo fue promover un nuevo arte mexicano, éste se enfocó también en abrir espacios de diálogo con los vanguardistas de Latinoamérica y de Europa. Cabe señalar que el escritor y poeta Jorge Luis Borges, escribió una reseña sobre el libro *Andamios Interiores*, primer libro de poesía estridentista de Manuel Maples Arce. En aquel momento Borges pertenecía al movimiento vanguardista conocido como

¹⁰ Maples Arce, Manuel. *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Tomado de “Schneider, Luis Mario. *Op. Cit.* p. 268”.

Ultraísmo. Germán Cueto, como ya hemos visto, tuvo una amplia participación en el grupo vanguardista de París *Cercle et Carre*, donde fueron muy apreciadas sus máscaras estridentistas, en las cuales Cueto fusionaba elementos del arte maya con elementos del arte vanguardista europeo.¹¹

No pretendí dar respuesta aquí a la cuestión, hasta hoy disputada por los críticos, de si el Estridentismo poseía o no valor artístico y/o literario. Como sociólogo este movimiento me ha interesado en tanto que se constituyó como movimiento cultural que logró concentrar ciertas expectativas sociales, proyectándolas a través del arte en formas comunicativas. La perspectiva en la que me he colocado es por tal motivo más cercana a la discusión sociológica sobre “movimientos sociales” que a la discusión sobre el valor de las producciones estridentistas.

No obstante, el análisis precedente me permite concluir que el Estridentismo no puede ser reducido simplemente a un grupo de artistas que hacían política. Estridentismo es una oferta de sentido para el México moderno, y aún para el México contemporáneo, pues los principales desafíos y paradojas a los que se enfrentaron los estridentistas continúan siendo vigentes, tanto del arte como de la sociedad. Esta oferta de sentido se logra constituir como un horizonte de observación *sui generis*, y construye, tanto una visión propia de la realidad, como propone una vía para afrontar estos desafíos. Por ello es que considero justo que la exposición que se ha realizado este año sobre el movimiento lleve como nombre “Vanguardia Estridentista. Soporte de la Estética Revolucionaria”.¹² El Estridentismo suministró, en efecto, un soporte a la estética revolucionaria; no obstante, éste no se limita al ámbito “formal” de la técnica artística, sino que, como todo soporte “real”, capaz de soportar algo tan

¹¹ Ver Anexo “Imágenes Estridentistas”.

¹² En la exposición “Vanguardia Estridentista. Soporte de la Estética Revolucionaria”, realizada este año en el Museo Estudio Diego Rivera, se reunieron por vez primera todos los números de la revista *Horizonte*, la gran mayoría de publicaciones estridentistas, así como un gran número de grabados e ilustraciones. Me parece un muy buen esfuerzo, digno de mencionarse, de rescatar la importancia cultural de este movimiento. De continuar esta tendencia, es incluso probable que para el año 2021 la ciudad de México y Jalapa estén celebrando, como Roma y Milán lo han hecho este año con su Futurismo, a su Estridentismo.

volátil como lo es la pura estética, se trata de un soporte cultural, de un marco de sentido que, si bien no es exclusivo de los estridentistas, éstos tuvieron mucho que ver en su conformación.

Manuel Maples Arce, quien conocía el modo de proceder del Vanguardismo, concibe la circunstancia histórica por la que atraviesa México al término de la Revolución Mexicana, como una oportunidad única de generar un movimiento que responda a la anomia y a la pérdida de sentido que se vive tanto en el arte como en la sociedad. Este movimiento vanguardista tendrá como sus dos objetivos centrales:

1] Reflexionar sobre la utilidad, técnica y función del arte “moderno”, de tal modo que éste no sucumba ante la concepción del arte que predomina en la sociedad (descrita por ellos como “burguesa”), misma que amenaza con hacer del arte una mercancía, o bien utilizarlo como un mero “recurso” para dar soporte a causas externas a él mismo (heteronomía).

2] Comunicar a la sociedad, a través del arte, una observación sobre su propia “modernidad” que difiere de otras observaciones provenientes de otros campos (política, ciencia social, economía, filosofía, etc).

El Estridentismo se muestra como una fuerza radical en pro de la autonomía del arte. Por ello, la forma en que los estridentistas se comprometen con la Revolución no es a la manera del artista-propagandista que da soporte al régimen triunfante, sino que conciben una forma en que el compromiso político no reduzca la libertad inherente a la figura del artista-creador. Ellos trabajan, no con la Revolución “real”, sino con una Revolución “pensada”, o lo que es lo mismo, duplicada, ficticia, imaginaria. Esto no constituye una huída a un mundo ideal, sino una forma de construir sentido, de constituir un horizonte que de soporte tanto a la creación artística como a la vida y el mundo. Vale decir aquí que la concepción estridentista de la Revolución no difiere en gran

medida de la que presenta el gran muralista Diego Rivera, quien, bajo las órdenes de José Vasconcelos (“expositor vanguardista y teorizante intrépido”, lo nombra Maples Arce en uno de sus manifiestos), será el encargado de plasmar la visión estética de la Revolución. Como lo hemos visto previamente, Diego Rivera contribuyó al movimiento estridentista en sus inicios, junto con Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Leopoldo Méndez. Estos cuatro últimos llegarían a ser los principales representantes de la plástica estridentista, mientras que Diego Rivera posiblemente dejó de participar en el movimiento estridentista debido a sus largas estancias en el extranjero. No obstante, Maples Arce diría años más tarde que los murales de Diego Rivera son “obras maestras del arte estridentista”. Esta afirmación nos puede parecer muy exagerada, sin embargo, se fundamenta en el hecho de que tanto Maples Arce y los estridentistas, como Diego Rivera y los muralistas, compartían una idea muy similar sobre lo que sería (o debía ser) la modernidad mexicana revolucionaria.

Mi interés, por tanto, no es que se reconozca el valor o no valor artístico y literario del movimiento estridentista, sino su importante participación en la conformación del marco de sentido que dio soporte a lo que más adelante sería la “estética revolucionaria”. El Estridentismo se encargó de diseñar a través del arte, como no lo hizo quizá ningún otro movimiento artístico o literario de la época, una posible modernidad mexicana. Las percepciones y figuraciones que ellos comunicaron, cristalizaron finalmente en lo que sería el imaginario social de la época.

La investigadora Silvia Pappe ha señalado que “lo esencial del movimiento estridentista es la construcción de un punto de vista, de una determinada visión del mundo”, y que “el Estridentismo representa una percepción de los años veinte que difiere de las historias políticas, sociales, económicas e incluso culturales y literarias”¹³, en lo cual coincido ampliamente.

¹³ Pappe, Silvia. *Estridentópolis. Urbanización y Montaje*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. México, D.F. 2006. p. 22.

El Estridentismo no trabaja con una “cultura constituida”, sino que busca una posible “unificación” que de soporte, tanto al arte mexicano moderno, como a la vida posrevolucionaria que se perfila.

El arte en la sociedad moderna posee funciones sociales muy serias y complejas, aparte de las que tradicionalmente se le han atribuido, ya sea el embellecimiento del mundo, sublimación del sufrimiento (catarsis) o el mero entretenimiento desinteresado, éste último, principal objetivo al que hoy en día se le orienta en el mercado. Desde su propio ámbito operativo o esfera de racionalidad, el arte es capaz de observar a la propia sociedad, desde el interior de ella misma y en una de las posiciones más comprometedoras. El arte, al describir lo que observa a través de la creación y la expresión, construye a su vez una forma de conocimiento. No se trata de un conocimiento equiparable al de la ciencia, puesto que su objetivo no es aproximarse a la descripción de una realidad “real”, sino sugerir o provocar un mundo imaginario al observador, no obstante ordenado también de acuerdo al sentido. La función cognitiva del arte radica entonces en mostrar a la sociedad el carácter contingente de la realidad “real”, irritándola con comunicaciones provenientes de realidades “posibles”, cuya carácter “real” lo es tal sólo a nivel de la figuración (o percepción imaginada) del artista y del observador de la obra de arte.

Con el proceso de diferenciación funcional propio de la sociedad moderna, cada sistema social, a partir de observaciones, descripciones y comunicaciones, duplica la realidad, y con ello ordena el mundo de forma diversa. Cada sistema y subsistema social concibe una manera de enfocar la totalidad, reduciendo su complejidad a través de la selección y exclusión de elementos. Se puede observar así, un mismo fenómeno, ya sea desde la ciencia, desde la política, desde la religión, desde el arte, desde la economía, o en los subsistemas, desde la estética, desde la sociología, desde la medicina, desde la academia, desde la poesía, etc. Pero no hay posibilidad de observar la totalidad del mundo como tal. Toda observación es una operación de distinción e

indicación, por tanto de selección y exclusión. Nos enfrentamos a un mundo horizontal, donde los sistemas no se encuentran ordenados jerárquicamente, y cada uno posee una posibilidad única de acceso a la realidad, de construcción de conocimiento.

Como el propio Niklas Luhmann reconoce, el arte de la sociedad moderna se ha preocupado por el problema de su propia “modernidad” como ningún otro sistema social-observador. Al hacer esto, se ha visto arrojado a un desafío cognitivo que comparte con la Sociología: ¿cómo formar, estando ubicado dentro de la sociedad, una representación vinculante de la sociedad?

Precisamente, la principal consecuencia del advenimiento de sistemas sociales diferenciados es la imposibilidad de generar una descripción de la sociedad que incluya a toda la sociedad (y al mundo). Anteriormente la religión había logrado articular un marco de sentido que lograba incluir, representar y re-ligar a la sociedad tradicional. Cualquier intento de suplantarlo era enérgicamente perseguido. Con la llegada de la Ilustración y la aceptación de la visión de mundo de la ciencia, la sociedad pierde su organización centralizada en un único horizonte. No obstante, los intentos de generar una única representación vinculante de la sociedad, una vez que la religión ha cedido terreno a otras formas de observar lo inobservable, no se hacen esperar. A mediados del siglo XIX, surge el Positivismo proclamado por Augusto Comte, considerado padre de la Sociología, como un intento de que la ciencia asumiera el papel de ordenar y darle un centro a la sociedad. Así también surge el Comunismo, impulsado por Karl Marx y Federico Engels, que genera una representación de la sociedad como lucha de clases, cuya semántica perdura hasta nuestros días, no sólo entre los iniciados y los científicos sociales, sino inclusive en los sectores más amplios de la sociedad, quienes a menudo llegan a percibir el mundo como dividido entre “burgueses” y “proletarios”.

Ambas perspectivas teóricas, tanto la positivista como la marxista, son recuperadas, analizadas y criticadas por la Sociología académica debido a su potencial explicativo de la sociedad. Sin embargo lo que es aún más interesante, es que es posible observar y estudiar cuáles fueron los efectos de estos dos grandes movimientos en la sociedad. En el caso mexicano, es el Porfiriato un episodio clave para observar el impacto de la doctrina positivista en la sociedad mexicana. Y qué decir del Marxismo, cuya doctrina práctica conocida como el Comunismo ha logrado concentrar numerosas expectativas de cambio social positivo y ha dado pie a un gran número de revoluciones y manifestaciones culturales inspiradas en sus preceptos. También desde la política se intentó llevar a cabo esta labor de darle un centro a la sociedad, con las así llamadas “religiones políticas”, entre las cuales podrían contarse el Fascismo, el Nacionalsocialismo y el propio Comunismo.

En esta tesis hemos analizado un intento particular de representación vinculante de la sociedad (o de unificación, diríamos junto con Alfonso Reyes) proveniente del arte, cuyo llamado estaba dirigido a la “juventud artística mexicana”: el Estridentismo, que bien puede ser considerado, junto con otros intentos similares (Futurismo, Surrealismo, Expresionismo, la Bauhaus, etc), como una “religión artística”, debido a que, al emprender una búsqueda desesperada por los fundamentos de una posible autenticidad para el arte moderno, responde a lo que llama una “necesidad espiritual contemporánea” de unificación, cimentada en el proyecto de modernidad cosmopolita del Vanguardismo. Con ello, se propone compensar la falta de un “centro” en la sociedad, consecuencia del proceso de diferenciación entre los sistemas sociales.

Actualmente, ni el arte contemporáneo ni la sociología están en búsqueda de una representación vinculante de la sociedad, ni mucho menos asumen la difícil tarea de darle un centro a la sociedad, como lo hacía la religión antiguamente. La anomia y la pérdida de sentido en el mundo ya no se perciben como una “crisis”, a la manera en que lo sentían los vanguardistas políticos y

los artistas de vanguardia. Ya no vivimos en la época de las proclamas del tipo: “Amor, orden y progreso”, “¡La imaginación al poder!” o “¡Chopin a la silla eléctrica!”. En la posmodernidad ya no se construyen visiones de mundo, marcos de sentido o ideologías con el fin de ocupar el vacío representativo que dejó el descentramiento de la religión. Vale decir que en el campo del arte, lo más usual es que los grupos se encuentren acoplados de forma muy laxa, y que los proyectos colectivos, en vez de estar condicionados a un marco de sentido común, simplemente se formen como un conglomerado de “aportaciones” individuales aisladas, poseyendo de esta forma cada artista una libertad casi absoluta de proceder, justamente dada por la plena autonomía del campo artístico.

Me parece que es importante poder observar más allá de lo que ha sido señalado como observable por parte de la crítica, cuya función capital –debido a la creciente proliferación de producciones culturales- se ha concentrado en decidir qué aportaciones deben recuperarse y cuáles deben olvidarse, siendo uno de sus efectos negativos el reproducir la exclusión. Lo interesante es que sin esta exclusión no podría existir tampoco la hegemonía. El Estridentismo ha tenido en la historia de la crítica literaria función de referente negativo. Y eso es signo invaluable de que sus proclamas se escucharon, produjeron efectos. Se les sigue incluyendo a los estridentistas en las antologías de poesía, y la crítica se ha incluso radicalizado, a pesar de que sospecho que muchas nuevas generaciones de críticos de arte ya ni siquiera se han tomado la molestia de leerlos. Al mismo tiempo existe un amplio sector que intenta llevar a cabo un rescate del Estridentismo y una re-descripción de la formación de la tradición literaria en aquel momento de confrontación que fueron los años veinte, la cual llega casi intacta hasta nuestros días debido a su consagración en el campo de poder.

La crítica de arte debe ser capaz de observar cómo es que el artista, en el momento creativo, logra la expresión de sus inquietudes más profundas,

procedentes de su pasado, moldeadas por la circunstancia histórica y su horizonte de expectativas. En cierto sentido, todos los artistas en la actualidad están llamados a ser, a su vez, críticos de otros artistas. La ingenuidad y el desconocimiento de los capitales simbólicos y culturales dentro de este campo son raramente celebrados, y si no van de la mano de un extraordinario talento, son garantía de desprestigio. Se genera así, en el campo del arte, un complejo entramado de observaciones de observaciones, que mantienen continuamente irritado al sistema de comunicación “arte”.

La cuestión que me interesa plantear aquí es la siguiente: si la gran mayoría de artistas y críticos de arte se encuentran operando en el nivel de observación de segundo orden, ¿cuáles serían los objetivos de una Sociología del arte? En mi opinión, la Sociología del arte debe ser capaz de observar cómo es que a partir de las observaciones de observaciones se forman marcos de sentido. Estos marcos de sentido serían condensaciones de observaciones (de observaciones) y de expectativas (o en su defecto, de experiencias de frustración de expectativas), que han dejado de ser “eventos” aislados para volverse puntos de partida, o puntos de apoyo, desde los cuales se observa aquello que se observa.

De ello se deriva que constituyan “puntos ciegos” para los observadores, y que sin su existencia sea imposible observar. En este punto podríamos bien identificar a los marcos de sentido con las prenaciones de las que nos habla Pierre Bourdieu en *El Oficio del Sociólogo*. Podemos romper con estas prenaciones, y todo proceso de cognición implica una ruptura con un marco de sentido previamente constituido; mas no podemos no estar conectados a algún marco de sentido, pues es imposible observar sin la existencia de una ordenación previa de la realidad (así como de la distinción *Sistema/Entorno*).

En la sociedad contemporánea tiene lugar una oferta de sentido sin precedentes, por lo que se vuelve cada vez más difícil, si no imposible, que la

propia sociedad (mundial) genere una auto-descripción vinculante de ella misma como sociedad. De ello surgen las dificultades existentes en los (des)acuerdos y la toma de decisiones en relación hacia dónde debe dirigir sus esfuerzos la sociedad contemporánea. En este contexto, a través de la diversidad de movimientos culturales, que observan cómo es que observa la sociedad, se van formando marcos de sentido, cuya principal función es resaltar el carácter contingente de la sociedad moderna, es decir, que las cosas bien podrían ser de otra manera.

El Vanguardismo abre camino a lo que conocemos en la actualidad como arte contemporáneo. El arte contemporáneo ha renunciado a generar marcos de sentido o narrativas que vinculen la creación de forma colectiva, que los integre. Se encuentra, en su mayoría, atrapado entre el campo de gran producción que constituye el mercado popular y el museo. En ambos espacios tiene asegurado un público. Podríamos decir que el arte institucional posee una mayor autonomía, mientras que en el mercado del arte popular, cultura y consumo se encuentran indiferenciados. El código que vale en el primero es aún el de la vanguardia, motivo por el cual éste sigue viviendo de modernidad y muriendo por ella.¹⁴ Mientras que en el segundo se ajusta muy bien el código propuesto por Plumpe y Werber para el sistema del arte *Entretenido/Aburrido*.¹⁵ En el arte institucional se continúan buscando los fundamentos de un arte moderno, y ya cada vez existen menos agrupaciones; lo que impera al final es la figura individual del artista, el que tanto éste profundiza en su mundo subjetivo particular, y cómo problematiza no ya sólo la re-presentación, sino la realidad misma. Aquí el arte posee una función cognitiva. El arte popular en cambio se dirige, como los deportes, fundamentalmente al entretenimiento; por tal motivo, se encuentra fatalmente integrado a la sociedad (a través del mercado

¹⁴ Paz, Octavio. "Los Hijos del Limo" y "La Otra Voz" en *La Casa de la Presencia. Obras Completas 1. Poesía e Historia*. Edición del Autor. Círculo de Lectores. FCE. México, D.F. 1994. p. 334.

¹⁵ "El entretenimiento, pues, concebido como fascinación de la percepción sensible, es en opinión de Plumpe y Werber la auténtica función social del arte y de la literatura en la sociedad moderna, una sociedad que se caracteriza por la profusión del tiempo libre" (Maldonado Alemán, Manuel. *El Pensamiento Sistemático en la Teoría Literaria Alemana II*. Revista de Filología Alemana. 2000. p. 18).

de consumo), y al tiempo que no representa una amenaza para el orden, no realiza cómodamente su función de observar el espacio abierto de lo posible.

El museo de arte moderno constituye un dispositivo clasificatorio invaluable; es a través de él, y de la gran labor de historiadores y coleccionistas de arte, que se logra el milagro de la conservación. Es decir, que a los objetos de arte moderno o posmoderno -hechos para cumplir una función inmediata, para llevar a cabo una sola observación, una diferencia, para producir información y desaparecer en el horizonte de los eventos- se les frustra muchísimas veces, gracias a la existencia del museo, su afán de no perdurar, de desaparecer. Con ello se conservan objetos invaluable de sentido y expresión humana. Pero, ¿cuál es el sentido de tener este *stock* de objetos? Cada uno de ellos guarda un poco de comunicación cristalizada, cada uno de ellos es igual de improbable. No deseamos que se nos escape nada. Sin embargo, a menudo sucede que cuando el contexto del museo se impone, los objetos pierden su aura, y con ello se pierde también la única posibilidad de llegar a entender el fondo cultural que los sostiene. Quizá debemos sacar a los vanguardismos del museo, de forma que no se limiten a ser parte de una cultura almacenada, separada definitivamente de la vida. Rescatarlos ya no como meras propuestas estéticas o como “estilos”, sino como movimientos culturales, teniendo presente que detrás de un “estilo” vanguardista se encuentra un marco de sentido que lo sostiene, y que responde de una forma específica a la necesidad de generar una representación vinculante de la sociedad.

Por tal motivo comparto el interés de Marshall Berman al estudiar a los vanguardismos. Él dice que “los modernismos del pasado pueden devolvernos el sentido de nuestras propias raíces modernas, raíces que se remontan a doscientos años atrás”.¹⁶ “Paradójicamente, es posible que finalmente esos primeros modernistas nos comprendan -la modernización y el modernismo que constituye nuestras vidas- mejor de lo que nosotros nos comprendemos. Si

¹⁶ Berman, Marshall. *Todo lo Sólido se desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI. México, D.F. 2004. p. 26.

podemos hacer nuestras sus visiones y utilizar sus perspectivas para observar nuestro propio entorno con nuevos ojos, veremos que en nuestras vidas hay más profundidad de lo que pensamos. Sentiremos nuestra comunidad con las gentes de todo el mundo que han estado luchando con los mismos dilemas que nosotros".¹⁷

Es esta la posibilidad que abre la observación *retro* -posmoderna- de la modernidad: "podría resultar que el retroceso fuera una manera de avanzar", que recordar los modernismos, como el Vanguardismo, y dentro de éste, el Estridentismo "nos diera la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI", ya que "apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades -y en los hombres y mujeres modernos- de mañana y de pasado mañana".¹⁸

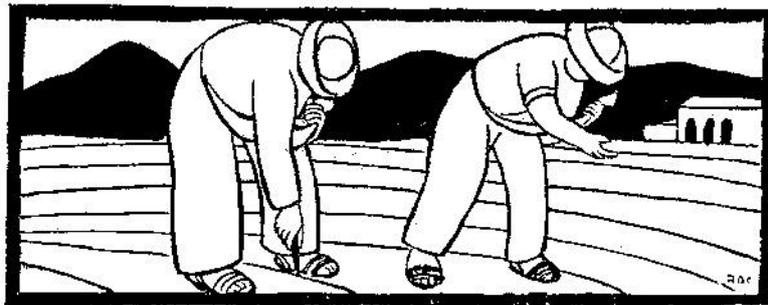
El Vanguardismo se ocupó de construir marcos de referencia, o marcos de sentido, como aquí propuse llamarles, en primera instancia, para dar un sentido a la creación artística que trascendiera la mera introspección individual, y en segunda instancia, para compensar la carencia de una representación vinculante de la sociedad. La paradoja, está en que el intento de unificación cosmopolita del Vanguardismo se fue diseminando en múltiples grupos vanguardistas que se diferenciaban entre sí (Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Estridentismo, Ultraísmo, etc), teniendo como consecuencia una sobreproducción de representaciones del arte y de la sociedad, donde ninguno llegó a tener la última palabra. No obstante, podemos decir, una vez más, junto con Alfonso Reyes que: "Sin embargo, como el ideal expresado por el escritor y procurado a veces por el político es un ideal genuino y cierto, estas manifestaciones de la idea cosmopolita, aunque fracasen o se deshagan en el aire, van siendo parcialmente absorbidas por el ambiente".¹⁹

¹⁷ Berman, Marshall. *Op. Cit.* p. 27.

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ Reyes, Alfonso. *Op. Cit.* p. 114.

El amplio espectro de posibilidades expresivas y comunicativas que se ocupó de abrir el Vanguardismo, fue finalmente integrado al contexto de la sociedad.²⁰ Por tal motivo, hoy día existe una tendencia a rescatarlo como un episodio muy privilegiado de *praxis* artística y cultural. Vale decir que actualmente muchos de sus planteamientos teóricos, son ya una realidad. Ello es prueba de que lo sólido, al desvanecerse en el aire, no se pierde completamente, sino que va siendo absorbido, de forma parcial y gradual, por el ambiente.



²⁰ “La función del arte sería integrar lo incommunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad” (Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005. p. 235).



Anexos



I. Documentos Estridentistas

Manuel Maples Arce

Manifiesto "Actual No. 1. Hoja de Vanguardia"¹

ACTUAL
NÚMERO 1

HOJA DE VANGUARDIA

COMPRIMIDO ESTRIDENTISTA
DE MANUEL MAPLES ARCE

Ilustraciones subversivas de Renée Dunan, F.T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat Papasseit, etcétera y algunas cristalizaciones marginales.

É MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN RAFAEL - SAN
I LÁZARO -----
T ESQUINA -----
O SE PROHÍBE FIJAR ANUNCIOS

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 insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fotográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo deshiciente y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el

¹ Versión tomada de la antología *"El Estridentismo. La Vanguardia Literaria en México"*, recopilada por Luis Mario Schneider (*El Estridentismo. La Vanguardia Literaria en México*. UNAM. Biblioteca del Estudiante Universitario. México. 2007. pp. 3 - 13).

Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.

I. 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. De aquí que insista en la literatura insuperable en que se prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgaire por hilos conductores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen 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, como puede verse en fragmentos de una de mis anticipaciones poemáticas novilatitudinales: “Esas Rosas Eléctricas...” (Cosmópolis, núm. 34). Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Pirot, es preciso crear, y no copiar. “Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente”. En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.

II. Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, -única y elemental finalidad estética-, es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los “swichs”. Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he de abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubilete está en Cipriano Max-Jacob y es sensacionalísimo por lo que respecta a aquel periodista circunspecto, mientras Blase Cendrars, que siempre está en el plano de superación, sin perder el equilibrio, intencionalmente equivocado, ignora, si aquello que tiene sobre los ojos es un cielo estrellado o una gota de agua al microscopio.

III. “Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia”. A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Luccini, Buzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. 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 fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y sus cajas de caudales, como valientemente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yoísta leído en la primera explosión ultraica de Parisiana, y esto, sin perforar todas esas poematizaciones [sic] entusiastamente aplaudidas en charloteadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturípedos “specimen”.

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente -Ruiz Huidobro- junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas [sic] azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauvain y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del directorio de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventruda con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos.

V. ¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selenográficos pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles, transcriben, por voz de Rafel Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas reciamente agitadas en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. ¡Chopin a la silla eléctrica! (M.M.A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinticuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y sus uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto. Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los “Nocturnos”, y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a

modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

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

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, de "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, -sincretismo-, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino, tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas las ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.

VIII. El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, de fijar sus ideas presentando un solo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente esférica, con pretextos

sinceristas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico ésta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translationarias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. De aquí, que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. (II. *Profond aujour d'hui*, Cendrars, Cosmópolis, núm. 33). En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.

IX. ¿Y la sinceridad? ¿Quién ha inquerido? Un momento, señores, que hay cambio de carbones. Todos los ojos se han anegado de aluminio, y aquella señorita distraída, se pasea superficialmente sobre los anuncios laterales. He aquí una gráfica demostrativa. En la sala doméstica se hacen los diálogos intermitentes, y una amiga resuelta en el teclado. La crisantema eléctrica se despeta en niveles mercuriales. Pero no es esto todo. Los vecinos inciensan gasolina. En el periódico amarillista hay tonterías ministeriales. Mis dedos abstraídos se diluyen en el humo. Y ahora, yo pregunto, ¿quién es más sincero?, ¿los que no toleramos extrañas influencias y nos depuramos y cristalizamos en el filtro cenestésico de nuestra emoción personalísima o todos esos “poderes” ideocloróticamente diernefistas, que sólo tratan de congraciarse con la masa amorfa de un público insuficiente, dictatorial y retardatario de cretinos oficiosos, académicos fotofóbicos y esquiroles traficantes y plenarios?

X. Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y

genésicas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista.

XI. Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etcétera). Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa. Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en un plano de superación y equivalencia. Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorística.

XII. Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo y renovado siempre. Hagamos actualismo. Ya Walter Bonrad Arensberg, lo exaltó en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas sólo vivirán seis horas; y amemos nuestro siglo insuperado. ¿Que el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al "vaudeville". Nuestro egoísmo es ya superlativo; nuestra convicción, inquebrantable.

XIII. Me complazco en participar a mi numerosa clientela fonográfica de estolistas potenciales, críticos desrrados y biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada, académicos retardatarios y específicamente obtusos, nescientes consuetudinarios y toda clase de androides exotéricos, prodigiosamente logrados en nuestro clima intelectual rigorista y apestado, con que seguramente se preparan mis cielos perspectivas, que son de todo punto inútiles sus

cóleras mezquinas y sus bravuconadas zarzueleras y ridículas, pues en mi integral convicción radicalista y extremosa, en mi aislamiento inédito y en mi gloriosa intransigencia, sólo encontrarán el hermetismo electrificante de mi risa negatoria y subversista. ¿Qué relación espiritual, qué afinidad ideológica, puede existir entre aquel Sr. que se ha vestido de frac para lavar los platos y la música de Erick Satie? Con ese vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la “nada oficial de libros, exposiciones y teatro”. En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada.

XIV. Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el otro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte (!) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales, a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metíficas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos esos, los excito en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la “decouvert”, en donde, creo con Lasso de la Vega: “Estamos lejos del espíritu de la bestia. Como Zaratustra nos hemos liberado de la pesadez, nos hemos sacudido los prejuicios. Nuestra gran risa es una gran risa. Y aquí estamos escribiendo las nuevas tablas”. Para terminar pido la cabeza de los ruseñores escolásticos que hicieron de la poesía un simple cancaneo repsonian, subido a los barrotes de una silla: desplumazón después del aguacero en los corrales edilicios del domingo burguesista. La lógica es un error y el derecho de integralidad una broma monstruosa me interrumpe la intelcesteticida Renée Durnan, Salvat-Papasseit, al caer de un columpio ha leído este anuncio en la pantalla: escupid la cabeza calva de los cretinos, y mientras que todo el mundo, que sigue fuera del eje, se contempla esféricamente atónito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos.

DIRECTORIO DE VANGUARDIA

Rafel Cansinos Assens. Ramón Gómez de la Serna. Rafel Lasso de la Vega. Guillermo de Tore. Jorge Luis Borges. Cleotilde Luisi. Vicente Ruiz Huidobro. Gerardo Diego. Eugenio Montes. Pedro Garfias. Lucía Sánchez Saornil. J. Rivas Panedas. Ernesto López Parra. Juan Larrea. Joaquín de la Escosura. José de Ciria y Escalante. César A. Comet. Isac del Vando Villar. Adriano del Valle. Juan Las. Muricio Bacarisse. Rogelio Buendía. Vicente Risco. Pedro Raida. Antonio Espina. Adolfo Salazar. Miguel Romero Martínez. Ciriquiain Caitarro. Antonio M. Cubero. Joaquín Edwards. Pedro Iglesias Joaquín de Aroca. León Felipe. Eliodoro Puche. Prieto Romero. Correa Calderón. Francisco Vighi. Hugo Mayo. Bartolomé Galíndez. Juan Ramón Jiménez. Ramón del Valle Inclán. José Ortega y Gasset. Alfonso Reyes. José Juan Tablada. Diego M. Rivera. D. Alfaro Siqueiros. Mario de Zayas. José D. Frías. Fermín Revueltas. Silvestres Revueltas. P. Echeverría. Atl. J. Torres García. Rafael P. Barradas. J. Salvat. Papasseit. José María Yenoy. Jean Epstein. Jean Richard Bloch. Pierre Brune. Marie Blanchard. Corneau. Farrey. Fournier. Riou. Mme. Ghy Lohem. Marie Laurencin. Dunozer de Segonzac. Honneger. Georges Auric. Ozenfart. Alberto Gleizes. Pierre Reverdy. Juan Gris. Nicolás Beauduin. William Speth. Jean Paulhan. Guillermo Apollinaire. Cypien. Max. Jacob. Jorge Braque. Survage. Coris. Trist Tzara. Francisco Picabia. Jorge Ribermont. Dessaigne. Renée Dunan. Archipenko. Soupault. Bretón. Paul Elouard. Marcel Duchamp. Frankel. Sernen. Erik Satie. Elie Faure. Pablo Picasso. Walter Bonrad Arensberg. Celine Arnauld. Walter Pach. Bruce. Morgan Roussel. Marc Chagali. Heer Baader. Max Ernst. Christian Schaad. Lipchitz. Ortiz de Zárate. Correia d'Araujo. Jacobsen. Schkold. Adam Fischer. Mme. Fischer. Peer Kroogh. Alf Rolfsen. Jeauneiet. Piet Mondrian. Torstenson. Mme. Alik. Ostrom. Geline. Salto. Weber. Wuster. Kokodika. Kandinsky. Sterember (Corn. De B. A. de Moscou). Mme. Luchacharsky. Erhenbourg. Taline. Konchalowsky. Machkoff. Mme. Ekster. Wlle Monate. Marewna. Larionow. Gondiarowa. Beloca. Sontine. Daiibler. Doesburg. Raynal. Zahn. Derain. Walterowua Zur = Mueklen. Jean Cocteau. Pierre Albert. Birot. Metsinger. Jean Charlot. Maurice Reynal. Pieux. F.T. Marinetti. G.P. Lucinni. Paolo Buzzi. A. Palazzeschi. Enrique Cabacchioli. Libero Altomare. Luciano Folgore. E. Cardile. G. Carrieri. E. Mansella Fontini. Auro d'Alba. Mario Betuda. Armando Mazza. M. Boccioni. C. D. Carrá. G. Severini. Balilla Pratella. Canguillo. Coora. Mariano. Boccini. Fessy. Setimelli. Carli. Ochsé. Linati. Tita Rosa. Saint-Point. Divoire. Martini. Moretti.

Pirandello. Tozzi. Evola. Ardengo. Sarcinio. Tovolato. Daubler. Doesburg. Broglio.
Utrillo. Fabri. Vatrignat. Liege. Norah Borges. Savory. Gimmi. Van Gogh. Grunewald.
Derain. Cauconnet. Boussingautl. Marquet. Gernez. Fobeen. Delaunay. Kurk.
Schwitters. Heyniche. Klem. Zirner. Gino. Galli. Bottai. Ciocato. George Bellows.
Giorgio de Chirico. Modigliani. Cantarelli. Soficci. Carena. Etcétera.



II. Poemas Estridentistas

Manuel Maples Arce

*Urbe. Súper Poema Bolchevique en 5 cantos (fragmento)*²

A los Obreros de México

I

He aquí mi poema
brutal
y multánime
a la nueva ciudad

Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos,
sonora toda
de motores y de alas

Explosión simultánea
de las nuevas teorías,
un poco más allá

En el plano espacial

de Whitman y de Turner
y un poco más acá
de Maples Arce.

Los pulmones de Rusia
soplan hacia nosotros
el viento de la revolución social.

² Todos los poemas han sido tomados del libro editado por la UNAM en la serie "Biblioteca del Estudiante" titulado *El Estridentismo. La Vanguardia Literaria en México*, el cual contiene una selección de textos e introducción de Luis Mario Schneider (Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. La Vanguardia Literaria en México*. UNAM. Biblioteca del Estudiante Universitario. México. 2007).

Los asaltabraguetas literarios
nada comprenderán
de esta nueva belleza
sudorosa del siglo,

y las lunas
maduras
que cayeron,
son esa podredumbre
que nos llega
de las atarjeas intelectuales.

He aquí mi poema:

Oh ciudad fuerte
y múltiple,
hecha toda de hierro y de acero.

Los muelles. Las dársenas.
Las grúas.

*Y la fiebre sexual
de las fábricas.*

Urbe:

Escortas de tranvías
que recorren las calles subversistas.
Los escaparates asaltan las aceras,
y el sol, saquea las avenidas.
Al margen de los días
Tarifados de postes telefónicos
desfilan paisajes momentáneos
por sistemas de tubos ascensores.

Súbitamente,
oh el fogonazo
verde de sus ojos.
Bajo las persianas ingenuas de la hora
pasan los batallones rojos.
El romanticismo caníbal de la música yankee
ha ido haciendo sus nidos en los mástiles.
Oh ciudad internacional,
¿hacia qué remoto meridiano
Cortó aquel trasatlántico?
Yo siento que se aleja todo.
Los crepúsculos ajados
flotan en la mampostería del panorama.
Trenes espectrales que van
hacia allá
lejos, jadeantes de civilizaciones

La multitud desencajada
chapotea musicalmente en las calles.

Y ahora, los burgueses ladrones, se echarán a temblar
por los caudales
que robaron al pueblo,
pero alguien ocultó bajo sus sueños
el pentagrama espiritual del explosivo.

He aquí mi poema:

Gallardetes de hurras al viento,
cabelleras incendiadas
y mañanas cautivas en los ojos

Oh ciudad
musical
hecha toda de ritmos mecánicos.

Mañana, quizás,
sólo la lumbre viva de mis versos
alumbrará los horizontes humillados.

V

Las hordas salvajes de la noche
se echaron sobre la ciudad amedrentada.

La bahía
florecida
de mástiles y lunas,
se derrama
sobre la partitura
ingenua de sus manos,
y el grito, lejano
de un vapor,
hacia los mares nórdicos:

Adiós
al continente naufragado.

Entre los hilos de su nombre
se quedaron las plumas de los pájaros.

Pobre Celia María Dolores;
el panorama está dentro de nosotros.
Bajo los hachazos del silencio
las arquitecturas de hierro se devastan.

Hay oleadas de sangre y nubarrones de odio.

Desolación

Los discursos marihuanos
de los diputados
salpicaron de mierda su recuerdo,

pero,
sobre las multitudes de mi alma
se ha despeñado su ternura.

Ocotlán
allá lejos.

Voces

Los impactos picotean sobre
las trincheras.

La lujuria, apedreó toda la noche,
los balcones a oscuras de una virginidad.

La metralla
hace saltar pedazos de silencio.

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

T.S.H. (Telegrafía sin Hilos). El Poema de la Radiofonía

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

T.S.H.
de los pasos
hundidos
en la sombra
vacía de los jardines.

El reloj
de la luna mercurial
ha labrado la hora a los cuatro horizontes

La soledad
es un balcón
abierto hacia la noche.

¿En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?
Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado.

Mujeres naufragadas
que equivocaron las direcciones
trasatlánticas;
y las voces
de auxilio

como flores
estallan en los hilos
de los pentagramas
internacionales.

El corazón
me ahoga en la distancia.

Ahora es el "Jazz-Band"
de Nueva York;
son los puertos sincrónicos
florecidos de vicio
y la propulsión de los motores.

Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!

El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas.
Hallo!

Una estrella de oro
ha caído en el mar.



Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.

Margaritas de oro
deshojadas al viento.

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

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

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

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.

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

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

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo

nafragada en el agua
del silencio.

Tú y yo

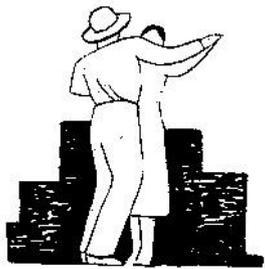
coincidimos
en la noche terrible,

meditación temática
deshojada en jardines.

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.



Arqueles Vela

La Señorita Etcétera (fragmento)

I

Llegamos a un pueblo vulgar y desconocido. Todos los pasajeros habíamos urdido esa fugaz amistad de calceta provisional que se urde durante el ocio de un camino vertiginoso de hierro. Por un accidente inesperado, tuvimos que dejar un momento los vagones y asaltar la primera estación del itinerario. La ciudad estaba a oscuras. Los huelguistas habían soltado un tumulto de sombras y de angustias sobre la turbia ciudad sindicalista.

Caminábamos un poco medrosos y el frío nos hacía más amigos, más íntimos, más sensibles...

Yo compré mi pasaje hasta la capital, pero por un caso de explicable inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó. Al fin y al cabo, a mí me era igual... Cualquier ciudad me hubiese acogido con la misma indiferencia. En todas partes hubiera tenido que ser el mismo...

Sin duda, el destino, acostumbrado corregidor de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí. Con ella...

La calle fue pasando bajo nuestros pies, como en una proyección cinemática. Era la hora en que todo parece estar convaleciente. Las cosas se iban quitando silenciosamente su antifaz cloroformizado... Los mástiles de los barcos empujaban su ansiedad, queriendo descolgar los frutos encendidos más allá de los cielos. De cuando en cuando la concavidad gigantesca del árbol movía inusitadamente sus ramajes de bote en bote y desprendía el inevitable fruto picado por los pájaros utracelestes... La inquietud la levantaba subsilente, como en un juego de base-ball...

Ella me contemplaba en silencio. Yo no podía eslabonar ningún pensamiento con mis ideas "empasteladas" por los sacudimientos de mi alta marea...

Sin embargo, sentado allí, junto a ella, en medio de la soledad marina y de la calle, me sentía como en mi casa... Disfrutaba de un poco de música, de un poco de calor, de un poco de ella.

Cuando empezó a estilizarse la decoración imaginista, me di cuenta de que había estado alucinado de un sueño...

Era una ciudad del Golfo de México. Acaso me encontraba allí por una equivocación en las direcciones de mi bagaje ilusorio...

De todas maneras ya no tenía remedio.

- ¿Qué iba a hacer?

Lo de siempre. ¡Nada!

Me acostumbraría a vivir detrás de una puerta o en el hueco de una ventana. Solo. Aislado. Incomprendido... Tendría que pregonar por unas cuantas miradas o unas cuantas sonrisas, algunas EXTRAS de mi vida inédita.

Como no hablo más que mi propio idioma, nadie podrá comunicarse conmigo... Tendría que volver a contemplar, confundidos con los programas de idiotas que se embobaliconan en las esquinas intelectuales de las ciudades civilizadas, mis sensaciones desbordadas con la tinta dolorosa de mi vida.

Para asirme más a la absurda realidad de mi ensueño, volví a verla de vez en cuando. El azar nos bajó de un viaje arbitrario y nos acercó sin presentaciones, sin antecedentes; era pues, inevitable y hasta indispensable que siguiésemos juntos. Además, la casi furtiva amistad que enhebramos, me había hecho creer que estaba enamorado de ella...

El sueño comenzaba a desligarme. Sentí cansancio. Su languidescencia doblada sobre mis brazos con la intimidad de un abrigo, se había dormido... Era natural. Seis días de viaje incómodo, la hacían perder su timidez. No era por nada... El cansancio también la desligaba a ella de todas sus ligaduras.

Pensé... Ella podría ser un estorbo para mi vida errátil. Para mis precarios recursos. Lo mejor era dejarla allí, dormida. Huir...

De pronto me acordé del calendario amarillento de mi niñez sin domingos.

Del alba atrasada de mi juventud, de mi soledad.

Acaso ella, era ELLA...

Y me eché a andar yo solo. Hacia el lado opuesto de su mirada...

V

Ya tenía mucho tiempo de vivir en la ciudad y no conocía nada de la ciudad. Apenas si conocía algo del cuarto que ocupaba en el hotel.

Al principio tuve la intención de pagar, en una casa de huéspedes mediocre, un mes de vida... Las súbitas impresiones me llenaron de penumbra el cerebro y no pude hacerlo. Yo nunca he tenido sentido común... Tomé un cuarto en el hotel más lujoso de la ciudad. Un cuarto que jamás utilicé, porque pasaba los días y las noche en lugares inusitados.

No me sentí vivir en el hotel sino cuando ella penetró, con sus pasos mediados, en el ascensor. Subíamos lentamente y tan irreales como ese humo que enferma la garganta de las chimeneas...

La vida casi mecánica de las ciudades modernas me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido. Me acostumbraba a no tener las facultades de caminar conscientemente. Encerrado en un coche, paseaba sonámbulo por las calles.

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

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

Cuando el ascensor concluyó de desalojarnos y me encontré frente a ella y la observé detenidamente, me estupefacté de que ella también se había mecanizado. La vida eléctrica del hotel, nos transformaba.

Era en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot, se alejaban de mí, sin la sensación de distancia; su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata, sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente.

Sus movimientos eran a líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo... Sus senos, temblorosos de "amperes"...

Ya en el diván de su cuarto comenzamos a recordar las mismas cosas de siempre...

Nos escuchábamos ambos desde lejos. Nuestros receptores interpretaban silenciosamente, por contacto hertziano, lo que no pudo precisar el repiqueteo del labio. Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios.

Las insinuaciones de sus ojos eran insostenibles; yo los asordinaba con una pantalla opalescente.

Cuando ella desató su instalación sensitiva y sacudió la mía impasible, nos quedamos como una estancia a oscuras, después de haberse quemado los conmutadores de espasmos eléctricos...

Ella había llegado a ser un APARTMENT cualquiera, como esos de los hoteles, con servicio "cold and hot" y calefacción sentimental para las noches de invierno...

La puerta del Café se abre hacia la avenida más tumultuosa de sol. Sin embargo, trasponiendo sus umbrales, que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al “subway” de los ensueños, de las ideaciones.

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada, de ciudad asolada por prehistóricas catástrofes de parroquianos incidentales y juerguistas.

Todo se esconde y se patina, en su atmósfera alquimista, de una irrealidad retrospectiva. Las mesas, las sillas, los clientes, están como bajo la neblina del tiempo, encapotados de silencio.

La luz que dilucida la actitud y la indolencia de las cosas surge de los sótanos, del subsuelo de las oscuridades y va levantando las perspectivas, lentamente, con una pesadez de pupilas al amanecer.

En sus gabinetes hay un consuetudinario ruido de crepúsculo de alba...

Todo está en un perezoso desperezamiento. Las sillas vuelven a su posición ingenua, tal si no hubiese pasado nada, reconstruyendo su impasibilidad y renovando su gran abrazo embaucador.

Los visillos de las ventanas se desprenden de las ensoñaciones que les ha hecho vivir el hipnotismo de la noche, y los pensamientos que no se exteriorizarán nunca, caen de los voltaicos.

Sus dos parroquianos entran siempre juntos. No se sabe quién entra primero. Van vestidos igualmente de diferente elegancia. Caminan con un gesto de olvido, con la seguridad de que no saldrán jamás de ese laberinto de miradas femeninas, en las que se reflejan como en una galería de espejos.

En su gabinete, se guarecen, el uno en el otro, de la lluvia de las memorias...

Sin moverse de su rincón van recorriendo los diversos planos psicológicos del Café, ascendidos por el vaho de los recuerdos, enervados de no haber podido fumarse antes sus emociones.

Han llamado 5, 6, 7, 8 veces al mesero. Un mesero hipotético, innombrable, que cada día es más extraño. Que cada día viene de más lejos, disfrazado del verdadero mesero, políglota, acaso, para no servir sino a estos dos únicos parroquianos que sostienen el establecimiento con no pedir nada. Los demás no se adaptan a su ambiente eterizado de sugerencias arácnidas, desechadoras de cualquier frase importuna de los que franquean sus misterios, desconfiados y se alejan temerosos de haber traspuesto la puerta secreta de la vida.

En las encrucijadas cuelgan de las telarañas de silencio, palabras y risas que no ha sacudido todavía el plumero de las nuevas charlas.

De cuando en cuando llega, desde el otro piso ideológico, una ahogada carcajada femenina que, como el JAZZ-BAND, quiebra en los parroquianos las copas y los vasos de su restaurant sentimental.

Las insinuaciones de los anuncios tapizan su ensimismamiento, interrumpiendo su conversación a intervalos colgados, con esa impertinencia de las personas que intervienen en las pláticas de sobremesa, sin saber por qué, impulsados por un instinto de convivialidad que los hace desmenuzarse todo, dispararlo todo:

Ellos sonríen. Sacan de su bolsillo una tabaquera de ideas y encienden simultáneamente, sincrónicamente, sus acostumbrados cigarrillos engargolados de sentimentalidad o rebeldía y se aletargan sobre la "chaise-longue" de sus memorias.

Los relojes estacionados comentan las vidas del Café y de los parroquianos enfermos, casi muertos de vivir esa hora inmóvil que retrasa todas las emociones. La

hora que despierta la ansiedad del espíritu y lo va regularizando hasta instantear la sensibilidad de las mujeres...

Los parroquianos, subterfugiados de sí mismos, permanecen ocultos bajo la media tinta de sus sensaciones, sospechando la voluptuosidad de la hora estancada, prolongadora de sus lasitudes.

Los gabinetes se abren intermitentemente, desalojando parejas envueltas en la última vaguedad del abrazo que las ha hecho imprescindibles.

Los meseros recogen, con los cepillos de mesa, las migas pulverizadas de impaciencia, las servilletas manchadas de flirt y las frases incongruentes, interseccionadas de sonrisas.

4

A esa hora en que se encienden las luces de todos los gabinetes, los dos parroquianos abandonan el Café.

La puerta se abre, irregularmente. Manos bruscas, desconocedoras de su penuria ruidosa, empujan, atropellan su inmovilidad.

Los meseros, que de día parecen como muertos, se electrizan de pronto, agitando sus somnolencias.

Mabelina entre en el gabinete más cercano, más lejano a su vida.

Como en ninguno puede ser la que es, se indiferentiza, instalándose en cualquiera.

Balbucea lo que él le dijera aquella noche que se conocieron y sonrío, patentizando sus pensamientos con ese murmullo interior que se emulsiona después de la risa, enumerando los subterfugios en que se escudaba disimulando su timidez, disfrazándola en una serie de frases y situaciones que casi siempre lo hacían aparecer

como un hombre despreocupado, insolente, intrépido y hasta cínico.

En realidad, lo que a Mabelina le había interesado, era esa manera con que él se excluía de la vida y se olvidaba de todos y de sí mismo, en las calles, en las conversaciones, en los bailes y en las antesalas, con un gesto de no querer inmiscuirse en ningún incidente, en ninguna labor tan complicada y tan molesta como la de hacer el amor a una mujer; en la que hay siempre una expectación y una ansiedad de que se realicen por ella, todos los heroísmos y todas las inverosimilitudes.

Mabelina, comprendiendo esa pereza de amar que se advertía en sus actitudes despectivas; se había acercado a su timidez, despojada de todos los obstáculos, desprendida de todas las vestiduras espirituales, como queriendo facilitar un pronto acercamiento, como queriendo tonificar esa especie de convalecencia en que vivía y de la que ninguna mujer lograra exhumarlo.

Lo había mirado con la última mirada, le sonreía con la última sonrisa, lo acariciaba con la última caricia. Le daba el iniciamiento del continuo trato que llevaban, todo eso que las mujeres no dan sino al final de una aventura. Sin embargo, él no desistía de su actitud arrinconada.

-Yo quiero estar contigo -le decía- detrás de los visillos de su sentimentalismo, como en los sueños.

Mabelina lo miraba sorprendida, incrédula, al principio. Después, escondiéndose en sus abstracciones; bajaba los ojos bajo el sopor del idealismo, entrecerrándolos, alejándolos de los pensamientos inversos y contradictorios que le humedecían las pupilas.

Te encuentro en todas las encrucijadas sentimentales, más allá de la realidad, todavía más lejos.

Ella sonreía, ocultando sus senos, amortajándolos, haciéndolos más pequeños, insignificantes, queriéndose adaptar al irrealismo de la mujer que evocaba.

-Quiero amar en tí eso que no tienes, eso que te falta, eso que te sobra, lo superfluo, para estar enamorado siempre.

Mabelina, mientras escuchaba sus frases, sentía impulsos frenéticos de besarlo, de abrazarlo, de exaltarlo. Pero esa actitud indefensa en que él se colocaba en todos los instantes, la obligaba a permanecer quieta, miedosa, como en la silla eléctrica del amor, como en una clínica en la que le estuviesen probando los efectos y las variaciones de una especie de rayos ultravioleta que iban descomponiendo su espíritu y sujetando su cuerpo, transmigrándolo a todas las sombras, en las que se contemplaba y se abstraía, reconociendo sus movimientos desmesurados que iban tapizando el gabinete con las decoraciones de los sueños.

Se palpaba en los muros transparentada, distendida, desrealizada por la claridad de sus cerebraciones que la desbarajustaban, la ahogaban de luz, tal si la trasladaran inusitadamente a uno de esos paradores de artefactos eléctricos en los que todas las cosas se hinchaban de luminosidad.

Se alejaban y se encontraban mutuamente en todas las dimensiones, como si a esa luz que los mantenía quietos la hubiese agitado, de pronto algún viento extraño o la balanceara una idea intermitente. Se abrazaban con esos inconmensurables abrazos que hace la sombra de los abrazos proyectados, de los abrazos que no se dan, quebrados en todas las esquinas de la idealidad, electrocutados por los intersticios del gabinete apagado y encendido simultáneamente.



Germán List Arzubide

Esquina

Un discurso de Wagner
es bajo la batuta del

ALTO - Y - ADELANTE

La calle se ha venido toda tras de nosotros
y la sonrisa aquella se voló de mis manos

El sol te ha desnudado.

La ciencia se perfuma de malas intenciones
y al margen de la moda
se ha musicado el tráfico.

10.000 para mañana
con la última quiebra
han bajado las lágrimas.

Lázaro-Lazaró

El viaje a Marte al fin se hará en camión.

Contra los académicos la mañana
se ha levantado en armas
y reparte protestas en los programas.
Ahora los relojes adivinan la suerte
mientras las hojas secas usan ventilador
y sobre la sonrisa final de los retratos
se ha detenido un sueño 1902.

El cielo está agotado en los últimos discos
los escaparates hablan del amor libre
su nombre es un relámpago de tarjeta postal
Si no estuviera triste...
Se vende y se canta por 5 centavos
A Villa lo inventaron
los que odiaban al gringo.

Me han robado los ojos que traía en el chaleco
¿sabe usted para dónde se ha mudado el correo?
Para hablar en inglés es necesario
cortarse la mitad de la lengua.

Los teléfonos sordomudos
han aprendido a hablar por señas.
Quién halará los cables
que arrastran los eléctricos?

Los periódicos pagados
callan el asesinato de los perros.

La oratoria es el arte de saquear los bolsillos
y el recuerdo se vende en papel recortado
el trabajo es un grito amarillo
¿será un juego de bolsa lo del tiempo barato?

En todas las ventanas ya se venden cigarros.

Sobre la incubadora
asoleada
están piando las horas.

Aquel amor lejano
era de la Secreta.

Todas las pantorrillas
viven de exhibición
y mientras los eléctricos
murmuran de mi pena
con sus banderas rojas
van pasando mis novias
en manifestación.

In Memoriam

ELLA

lejana
sin rumbo entre la maquinaria
del silencio
de la noche me llega
el perfume
de sus ojos sin fronteras
que agotaron todas mis ediciones

NI AQUÍ

NI ALLÁ

estará siempre en fuga
y si se exhibe
nadie podrá recoger sus manos
que desintegra de

INFINITO

ya se que se ha fundido
en lo IMPOSIBLE



Desintegración

me orienté hacia la soledad
de sus miradas
ella venía cada vez más
de los desbordes
de mis palabras sin contrata
pegada en el tablero de mi adiós
decía los nombres rasgados en el tiempo
¿no estaría dormida
en tu último cuento

ARQUELES VELA?

todo pasó rozando mis aceras nocturnas
y me perdí
entre los callejones de la lluvia
en la estación de mi abandono
nubarrones fatales desenrollaban
los kilómetros
locomotoras proletarias
saqueaban la sombra ensangrentada
yo empujé la portezuela
de su retorno
buscando el perfume de sus
actitudes
los hilos del telégrafo
dividían el sueño de los pullmans
y
aquel silbido
agarrado de los rieles
me regresó por el equivocado
terraplén de su fuga

caminos espectrales
derrotados de sombra

tus adioses
sólo rigen
en el eclipse de los panoramas
nos hundiremos en las riberas
de las perspectivas
y nadie
hojeará mañana
nuestro nombre
está en la vía
nuestro único destino
y detrás
se ahoga en la violencia
el suelto itinerario
del amor

la ciudad

falsificada
por el amanecer de su pañuelo
se derramó en la noche mecánica
del túnel
desdoblé el diario de mi indiferencia
y leí la catástrofe
de
su nombre



Luis Quintanilla

...IU IIIUUU IU...

ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN
CHICAGO ILINOIS ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL
NIÁGARA EN LA FRONTERA DE CANADÁ KREISLER RISLER
D'ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE
VIRGINIA Y TENESI LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL
SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA CASI COMO LA
ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS
DARDANELOS EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE
EGIPCIA LLOYD GEORG WILSON Y LENIN LOS BRAMIDOS
DEL PLESIOSAURO DIPLODOCUS QUE SE BAÑA TODAS LAS
TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA
LAS IMPRECACIONES DE GANDHI EN BAGDAD LA
CACOFONÍA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE LAS
ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE
TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE
RUTH JACK DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE
LOS VALIENTES JUGADORES DEL FÚTBOL QUE SE MATAN
A PUNTAPIÉS POR UNA PELOTA

Todo esto no cuesta ya más que un dólar
Por cien centavos tendréis orejas eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen
en la hamaca kilométrica de las ondas.

... IU IIIUUU IU...



¡ADELANTE!

es la turba de los jóvenes!

Roja vibración de las banderas y de los hombres

llamas del gran incendio

la vida

y la carrera loca a través de las calles

del auto rojo de los bomberos vuelto loco

AH! AH! AH! AH! AH! AH!

Riamos riamos amigos míos

¿Oís a las ametralladoras

carcajearse en las esquinas de las calles?

¡VAMOS! ¡ARRIBA LOS JÓVENES!

Que los cráneos calvos estallen en la punta de nuestros garrotes

para ver desde más alto

Que los gimnastas y los aviadores hagan saltos mortales

Los puños cerrados

¡VIVA LA RABIA!

Matemos

matemos a los pacifistas y a los neutrales

matemos al dolor

¡SINVERGÜENZAS!

Somos los últimos hijos del hombre

con cabelleras de sol y corazones de tigre

Degollemos a las amantes cobardes

que se cuelgan a nuestros cuellos

celosas de la gloria en flor

CATEDRAL arde como una antorcha encendida
y podemos ver mejor la ruta ahora

¡INCENDIEMOS EL PASADO PARA ILUMINAR EL PORVENIR!

Caen los viejos como las hojas muertas
sobre el verde césped
pero nosotros rastrillaremos todas esas cosas sin vida
jardineros de futuros jardines
y los románticos pianos negros se marcharán por las ventanas
e incendiaremos los gruesos libros escritos con lágrimas
y romperemos de un salto las telas pintadas con la sangre
aros del perrito del circo de París
con un motor de avión palpitando dentro del pecho

¡UNÁMONOS PARA MATAR A LA TRISTEZA

HIJA MALDITA!

Ni siquiera soñéis en el dulce murmullo de los grandes ríos rojos
La sangre de nuestros enemigos tiene el color de las cloacas

¡ADELANTE!

gloriosos asesinos
incendiarios del pasado
exploradores del provenir

Sin duda

vosotros no tendréis el pálido laurel

de los uniformes académicos

Pero sigamos

MARCHEMOS AL RITMO DESORDENADO

DE NUESTRAS JÓVENES MANDÍBULAS CRUJIENTES DE RABIA

París, 12-4-18

III. Imágenes Estridentistas

Manifiesto "Actual No. 1. Hoja de Vanguardia"³

ACTUAL- No 1
Hoja de Vanguardia
Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce

Iluminaciones Subversivas de René Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papasseit, etc., y Algunas Cristalizaciones Marginales.

E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN-RAFAEL-SAN
I LAZARO
T ESQUINA
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

E. Nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rotulos conagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de arte activo en farmacias y droguerías subvencionadas por la ley, se en el vertice esclafante de un transitable chapeta presentista, acuda como da y amantamente revolucionaria, muestra sus todos al mundo.

I. Fuera de ojo, se contempla estiricamente alibole con las manos torcidas, impertinente y satíricamente almas, un más excepción a los "diferer" diastrolmente exolivos en incendios fotográficos y gritos acorralados, que ni estridentismo fachente y acendrado para detenerse de las potadas literales de los últimos publicos intelectivos: Moma el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lazaro, Esquina, y prohibe fijar anuncios.

II. Mi obra te está en los presupuestos. La verdad, no acontece si sucede fuera de nosotros. La vida es solo un método sin puertas que se llueva a intervalos. De aquí que nuestra en la literatura temperada en que se persiguen las tentativas y diálogos perforados que se hivan al desgarro por tales costumbres. La verdad estética, es tan solo un estado de emoción incoherente desarrollado en un plano extrahabital de equivalencia intelectual. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y connotaciones, las que solo se manifiestan en un sector interno, más emocional y más definitivo que, con realidad desmentada, como poeta versos en fragmentos de una de mis asociaciones poéticas noviolentinas: "Eas Rosas Elocuadas" (Quintopoli, No. 24). Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es vivir con; y no copiar. "Nuestros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad sucedida. En este instante, asumimos al espectador de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equitativa en nuestro limitado panorama a que nos circunscriben los estridos ciegos actuales. Así pues, ¡muera con Babel, que se debeos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el siglo como ella.

III. Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresivos son inabundantes o insuficientes para transmitir nuestras emociones personales—una y elemental—fuerza estética, es necesario, y esto contra toda la fuerza racionalizadora y afirmaciones sacastoras de la crítica oficial, contra la crítica y denunciar los "medios". Una palabra resonante no ha circunscrito, pero no por esto ha de abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubismo está en Cipriano Mox-Jacob, y se estridentismo sino por lo que resaca a aquel periodista, circunscrito, violento y leguado. ¡Imora, al aquello que tiene sobre los ojos es un cielo estrellado o una gota de agua al momento.

IV. "Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samocacia". A esta esclafante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltado por Jacini, Buzzi, Cavacchioli, etc., ¡llámpame el apobonamiento desivo por las máquinas de escribir, y mi amor esclafivo por la literatura de los avios económicos. Cuanta mayor y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sucesivo, que en todos esos organizamientos pseudo-literarios y bombos melódicos, para recitales de chancero gratis a las señoras, declamatoriamente de lectos en el auditorio dispersivo de niñas fan-trotadoras y esquiladas y burguesas tentadas por sus concubinas y sus capas de casadas, como valientemente afirma mi hermano espiritual (Lasso de Torre) en su manifiesto yuido leído en la primera explosión ultrónica de Parísiana, y en la posteridad sus poemáticas (sic) onomatopéyicamente apaladas en charlatanas literarias que solo se justifica el efecto cartulario de algunos literaturizados "espectros".

V. Es necesario castigar en todos los tonos estridentistas de nuestro diapason propagandista, la bella actualista de las máquinas, de los textos cínicos ricamente extendidos sobre las ventanas por miradas de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes transatlánticos con humos chinosos de rojo y negro, nacidos horroscopicamente—Bala Hidalgo— ¡jura a los muelles efervescentes y conquisados, al riglan industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las líneas azules de los aviones espionistas, y, igualmente, al mismo valor emocional que las venas adaladas de nuestra corrientes y exquisitas actualistas.

de Verhoren, tan sinceramente amada por Nicolás Reaudin, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los travieses, han sido redimidos del dictado de presiones, en que prestigiosamente los había valorados la burgesa ventura con hija caducas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransegura notabilidad de archivos cronológicos.

Chopin a la villa eléctrica! He aquí una afirmación ligüerista y detentada. Ya los futuristas anti-sotografistas, pútricos en letras de molde el asesinato del obispo de Jena, y los ultratras espasios, traveses, por voz de Rafael Centeno Álvarez, la liquidación de las hojas secas, ricamente agitada en periódico y hojas subversivas. Como ellos, el de urgencia telégrafica copiar un momento radicalista y eficiente. Chopin a la villa eléctrica! (M. M. A. tradé mark) es una preparación maravillosa en veinte y cuatro horas extermina todos los géneros de la literatura pútrica y un uso de agradabilidos y besados. Antes bien antes de unres. ¡Imito. Propónenos nuestro crimen en el melancolismo transado de los "Nocturnos", y socialismo, sinceramente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de sereno, que hasta a modernidad y a dinamismo, los es, igualmente, el mismo valor emocional que las venas adaladas de nuestra corrientes y exquisitas actualistas.

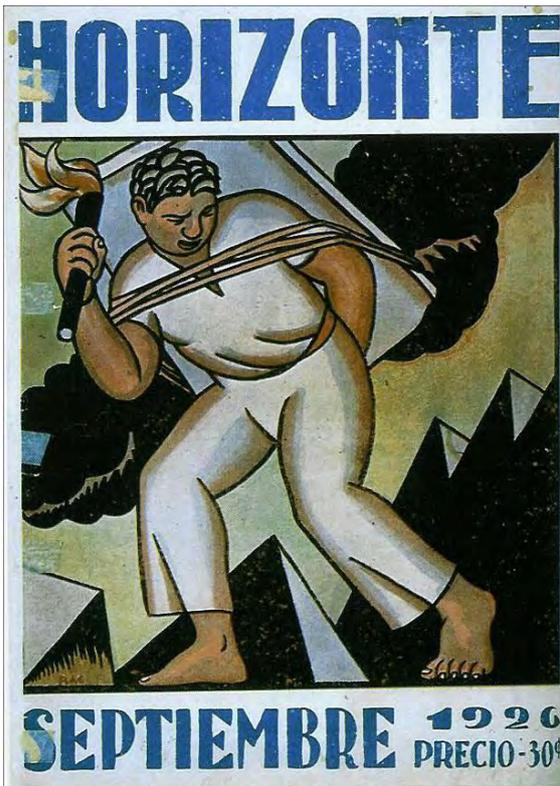
Actual No. 1. Hoja de Vanguardia. 31 de diciembre de 1921. Colección Museo Nacional de Arte/INBA (donación de Blanca Veermesch vda. de Maples Arce). El primer manifiesto de vanguardia impreso en México fue casi incomprensible para el ciudadano común, pues Maples Arce quiso ahondar en las posibilidades de la imagen y prescindir de los elementos lógicos que mantienen su sentido explicativo.

³ Imagen y pie de imagen del libro *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios* (Zurián, Carla. *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios*. INBA. Museo Mural Diego Rivera. Editorial RM. México. 2002. p. 41).

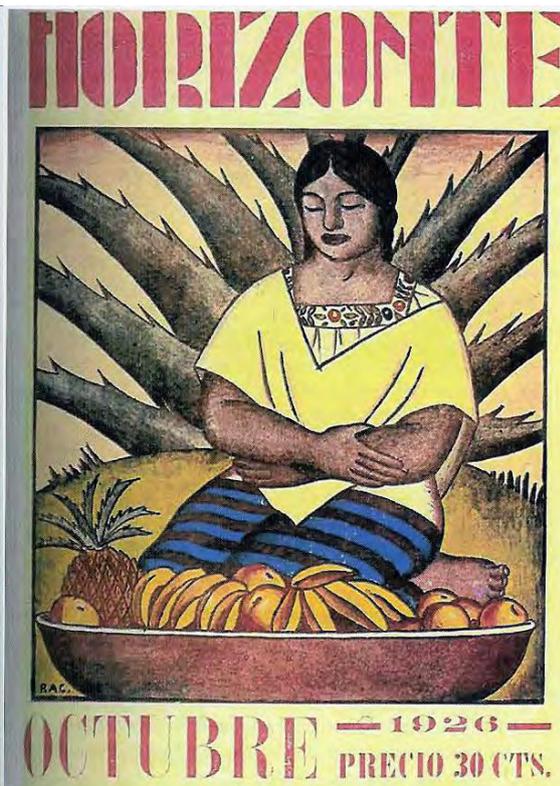


Portadas de los números 1 y 2 de la revista estridentista *Irradiador* (The Jean Charlot Foundation, Honolulu). Este magazine fue el laboratorio radical del grupo encabezado por Manuel Maples Arce. Junto con el poeta, Fermín Revueltas fue su director editorial a lo largo de tres número impresos entre septiembre y noviembre de 1923.

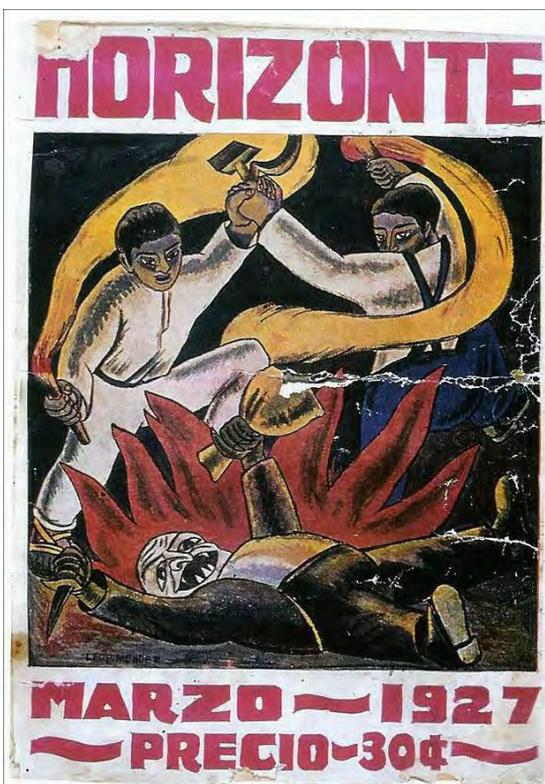
⁴ Imágenes y pie de imagen del libro *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios* (Zurián, Carla. *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios. Op. Cit.* pp. 48-50).



Horizonte, México, septiembre de 1926.



Horizonte, México, octubre de 1926.



Horizonte, México, marzo de 1927.



Horizonte, México, abril-mayo de 1927.

⁵ Imágenes tomadas del libro *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960* (Elizalde, Lydia. *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 2008. p. 57).

Fermín Revueltas
*Andamios Exteriores*⁶



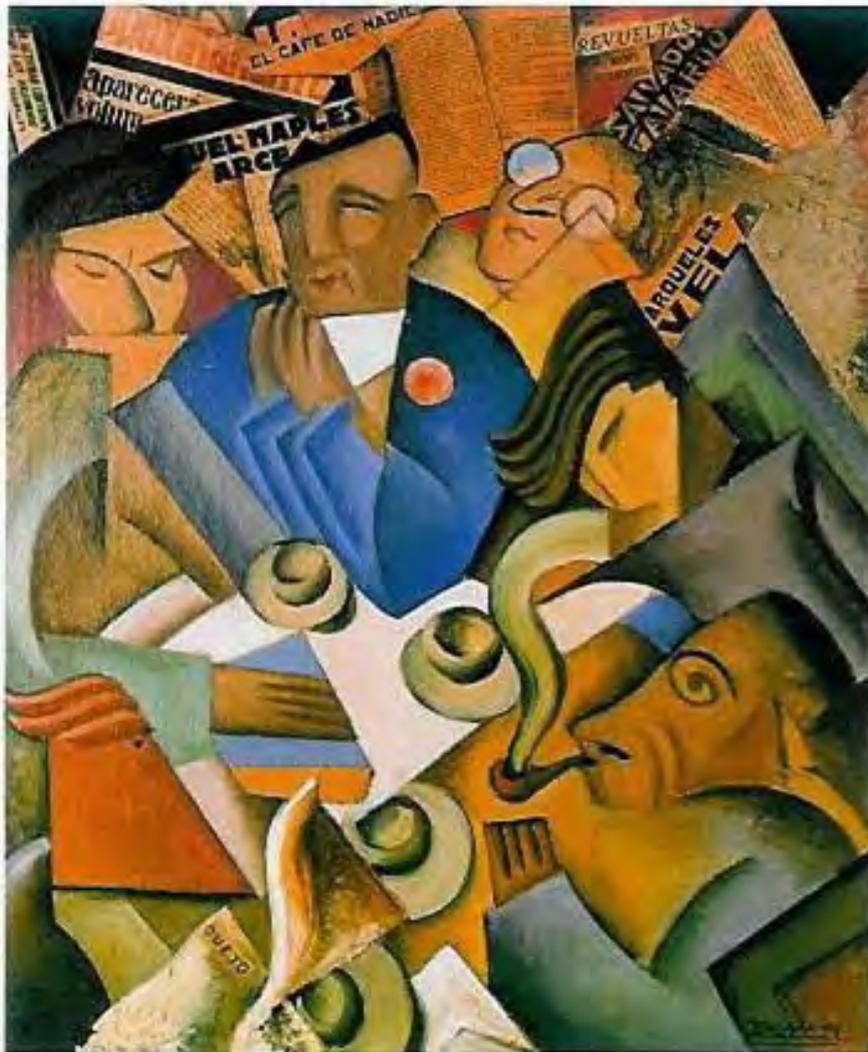
Fermín Revueltas. *Andamios Exteriores*, 1923, acuarela sobre papel. Colección Museo Nacional de Arte/INBA (donación de Blanca Vermesch vda. de Maples Arce).

Realizada como homenaje al libro *Andamios Interiores* (1922) del poeta estridentista Manuel Maples Arce.

⁶ Imagen y pie de imagen del libro *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios* (Zurián, Carla. *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios. Op. Cit.* p. 43).

Ramón Alva de la Canal

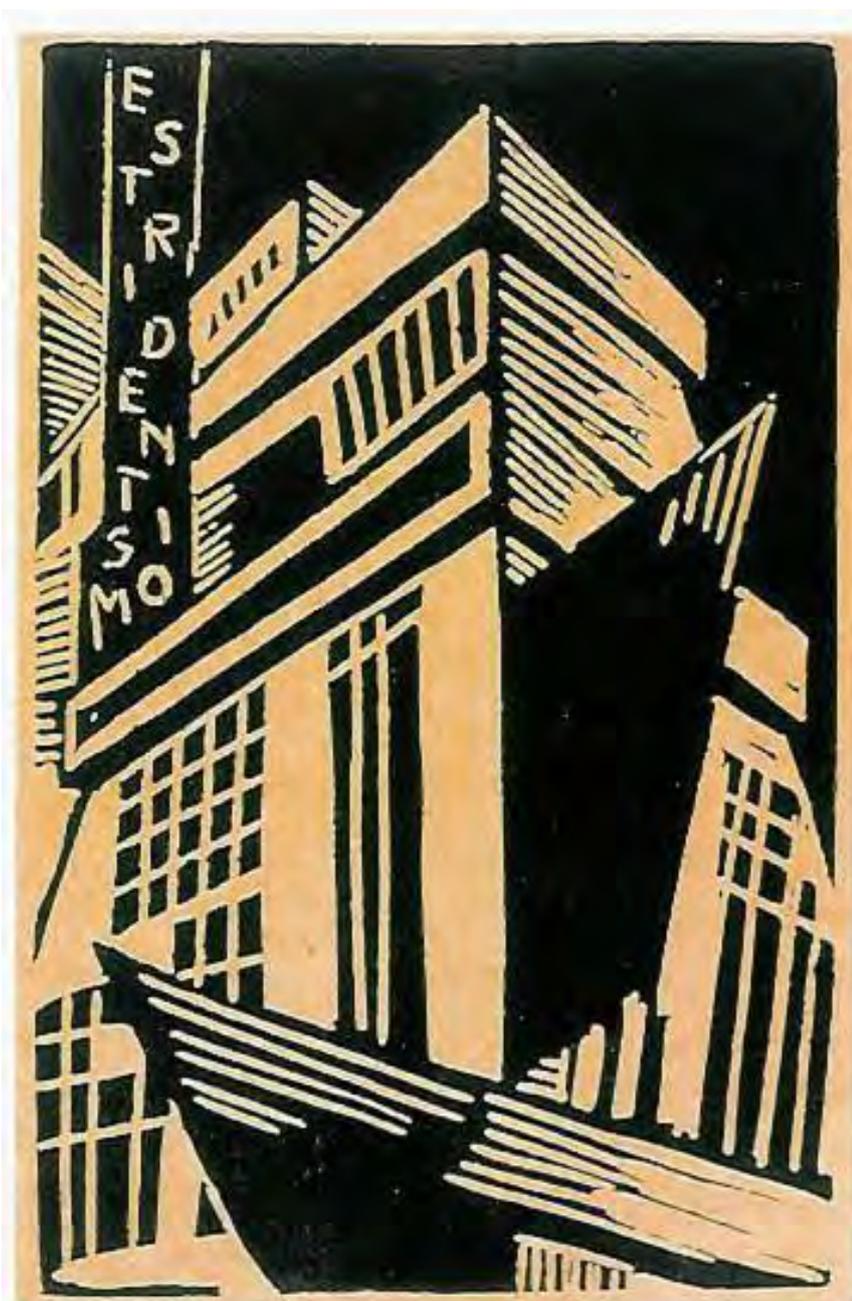
*El Café de Nadie*⁷



RAMÓN ALVA DE LA CANAL, *EL CAFÉ DE NADIE*, 1930.
ÓLEO Y COLLAGE SOBRE LIENZO.

⁷ Imagen tomada del libro *Germán Cueto* (Fauchereau, Serge. *Germán Cueto*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Editorial RM. Madrid, 2004. p. 32).

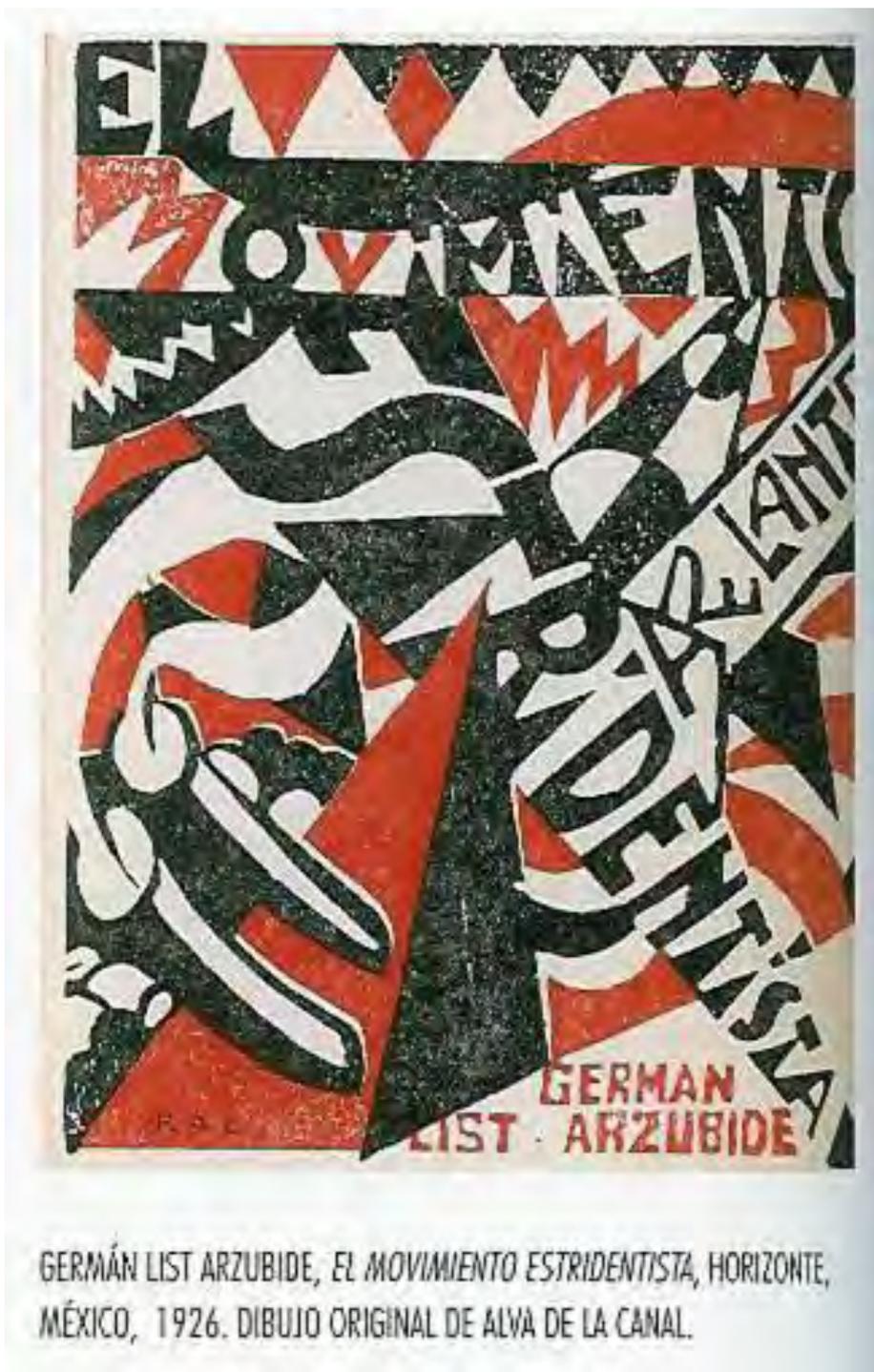
*Edificio del Movimiento Estridentista*⁸



RAMÓN ALVA DE LA CANAL, *EDIFICIO, MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA*, 1926.
XILOGRAFÍA.

⁸ Imagen tomada del libro *Germán Cueto* (Fauchereau, Serge. *Germán Cueto. Op. Cit.* p. 32).

Portada de "El Movimiento Estridentista"⁹



GERMÁN LIST ARZUBIDE, *EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA*, HORIZONTE, MÉXICO, 1926. DIBUJO ORIGINAL DE ALVA DE LA CANAL.

⁹ Imagen tomada del libro *Germán Cueto* (Fauchereau, Serge. *Germán Cueto. Op. Cit.* p. 32).

Germán Cueto

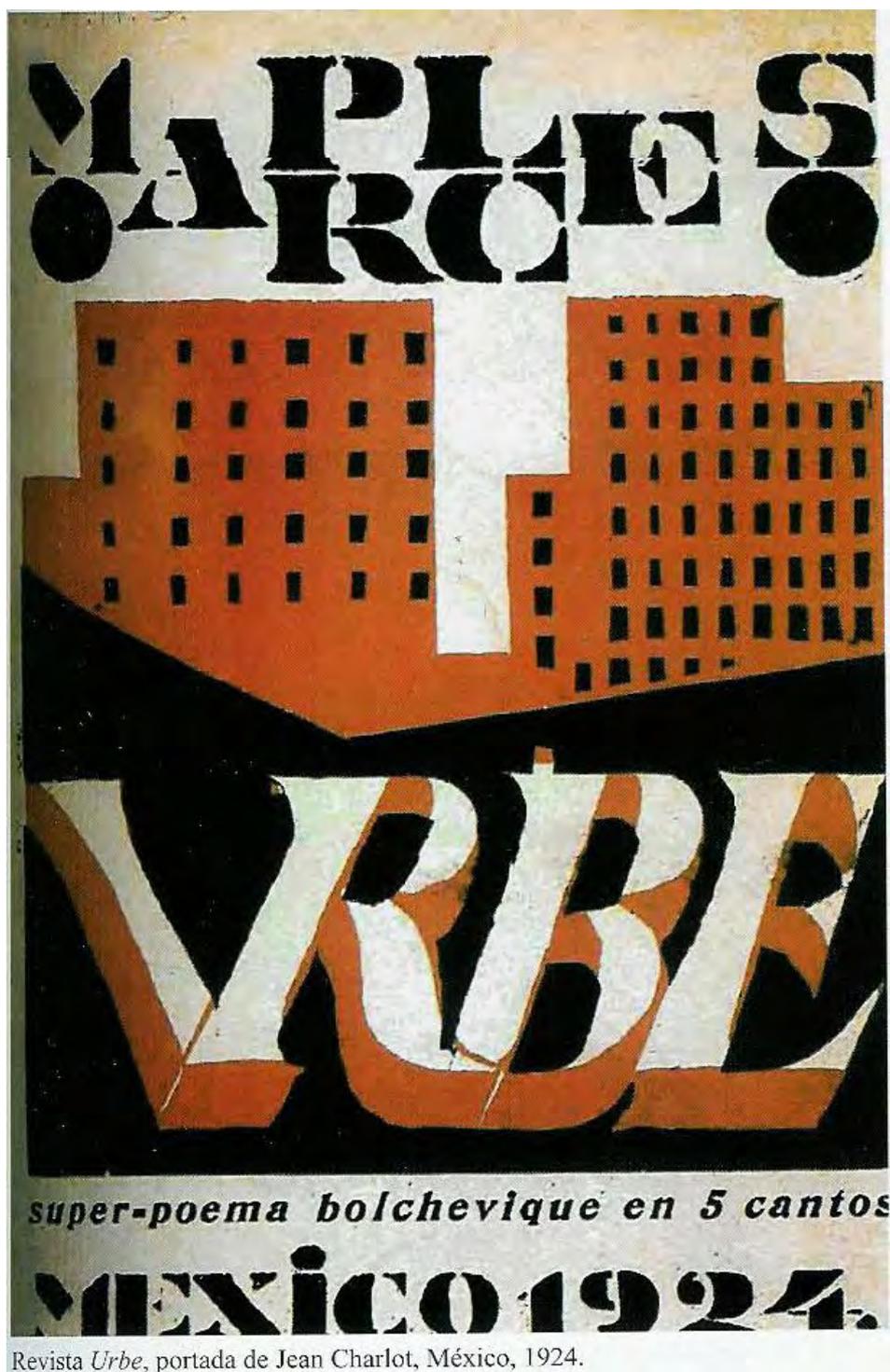
*Máscara de Germán List Arzubide*¹⁰



GERMÁN CUETO, *GERMÁN LIST ARZUBIDE*, 1925-1926.
MÁSCARA.

¹⁰ Imagen tomada del libro *Germán Cueto* (Fauchereau, Serge. *Germán Cueto. Op. Cit.* p. 32).

Jean Charlot
*Portada de Urbe*¹¹



¹¹ Imagen tomada del libro *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960* (Elizalde, Lydia. *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960. Op. Cit.* p. 57).



"T.S.H." Poema de Manuel Maples Arce. Ilustrado con un dibujo de Fernando Bolaños Cacho. *El Universal Ilustrado* 308 (5 de abril de 1923): 19. Foto cortesía de la Hemeroteca Nacional, Ciudad de México.

¹² Imagen y pie de imagen tomada del libro *Mexican Modernity* (Gallo, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, USA. 2005. p. 129).

III. Fotografías de Vanguardistas

*Estridentistas en Jalapa*¹³



Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Manuel Maples Arce, Leopoldo Méndez y Arqueles Vela. Jalapa, 1925.

¹³ Fotografía tomada del libro *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia* (Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 1997. p. 250).



INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN DE CERCLE ET CARRÉ. 1 Y 2 LOLA Y GERMÁN CUETO; 3 FLORENCE HENRI; 4 ROBERT DELAUNAY; 5 GEORGES VANTONGERLOO; 6 PIET MONDRIAN; 7 FRIEDRICH VORDEMBERGE-GILDEWART; 8 PAUL DERMÉE; 9 HANS ARP; 10 MICHEL SEUPHOR, Y 11 ANTOINE PEYSNER.



FOTOGRAFÍA TOMADA EN LA EXPOSICIÓN DE CERCLE ET CARRÉ. DE DERECHA A IZQUIERDA: CUETO, VORDEMBERGE-GILDEWAR, DOS PERSONAS SIN IDENTIFICAR, RUSSOLO, GORIN, SEUPHOR, INGBOJERG BJARNASON, MONDRIAN, TORRES-GARCÍA, DESCONOCIDA, FLORENCE HENRI, NADIA GRABOWSKA, MARCELLE CAHN, PERSONA SIN IDENTIFICAR, FRANCISKA CLAUSEN, PERSONA SIN IDENTIFICAR. ARRIBA: CÉLINE ARNAULD Y PERSONA SIN IDENTIFICAR.

¹⁴ Fotografías tomadas del libro *Germán Cueto* (Fauchereau, Serge. *Germán Cueto*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Editorial RM. Madrid, 2004. pp. 39 y 44).



Futuristas en París.
1912, de izquierda a derecha: Luigi
Russolo, Carlo Carrá, F. T. Marinetti,
Umberto Boccioni, Gino Severini.
Propiedad Privada.

¹⁵ Fotografía y pie de foto tomadas del libro *Futurismo* (Martin, Sylvia. *Futurismo*. Taschen. Madrid, 2004. p. 7).



Reunión Dadaísta.

11 de enero de 1921.

París, Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet, Archives Charmet.

De izquierda a derecha y de arriba a abajo : desconocida, Tristán Tzara (en cuya frente se lee <<DADA>>), Georges Auric, Alfredo Casella, Francis Picabia, Germaine Everling, Georges Ribemont-Dessaignes.

¹⁶ Fotografía y pie de foto tomadas del libro *Dadaísmo* (Elger, Dietmar. *Dadaísmo*. Taschen. Madrid, 2004. p. 9).



Los surrealistas en París.

Hacia 1930, de izquierda a derecha:
Tristán Tzara, Paul Eluard, André
Bretón, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves
Tanguy, Max Ernst, René Crevel, Man
Ray.

¹⁷ Fotografía y pie de foto tomadas del libro *Surrealismo* (Klingsöhr-Leroy Cathrin. *Surrealismo*. Taschen. Madrid, 2004. p. 25).

IV. Otras Imágenes

Pere Borrell del Caso
*Escapando de la Crítica*¹⁸



Escapando de la Crítica, 1874.
Pere Borrell del Caso.
Óleo sobre lienzo.
Banco de España, Madrid.

¹⁸ Imagen tomada del Archivo de Wikipedia (http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escaping_criticism_by_Caso.jpg).

Julian Beever
*Auto-Retrato del Artista*¹⁹



Self-Portrait Of The Artist With Liquid Refreshment.
Julian Beever.

¹⁹ Fotografía tomada del sitio Web del artista (<http://users.skynet.be/J.Beever/sosie.htm>).

Andy Warhol
*Campbell's Soup I*²⁰



Campbell's Soup I (Tomato), 1964.
Andy Warhol.
Silkscreen on canvas.
Leo Castelli Gallery, New York.

²⁰ Imagen tomada del Archivo de Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Warhol-Campbell_Soup-1-screenprint-1968.jpg).

Roy Lichtenstein

*In The Car*²¹



In the Car, 1963.

Roy Lichtenstein.

Oil and Magna on canvas. 76 x 102 cm.

Private Collection © Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2003.

²¹ Imagen tomada del sitio Web de *Studio International* (http://www.studio-international.co.uk/studio-images/lichtenstein/in_the_car_b.asp).

Bibliografía General

Libros

- Adamson L. Walter. *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*. University of California Press. Los Angeles, California. 2007.
- Bachelard, Gaston. *La Intuición del Instante*. FCE. México, 2002.
- Barthes, Roland. *El Placer del Texto*. Siglo XXI. México, 1974.
- _____ . *El Grado Cero de la Escritura*. Siglo XXI. México, 1973.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Kairós. Barcelona. 2005.
- Beriain, Josetxo. *Modernidades en Disputa*. Anthropos. Barcelona, España. 2005.
- Berman, Marshall. *Todo lo Sólido se desvanece en el Aire. La Experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI. México, D.F. 2004.
- Bolaño, Roberto. *Los Detectives Salvajes*. Anagrama. Barcelona, España. 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona, España. 1995.
- Bradbury, Malcolm y McFarlane, James, et.al. *Modernism. 1890-1930*. Penguin Books. Inglaterra, 1976.
- Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. Harcourt. Estados Unidos, 1970.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, España. 1987.
- Casullo Nicolás, Forster Ricardo y Kaufman Alejandro. *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del Pensamiento y Tradiciones Intelectuales desde la Ilustración hasta la Posmodernidad*. Eudeba. Buenos Aires, Argentina. 1999.
- Corte Velasco, Clemencia. *La Poética del Estridentismo ante la Crítica*. Benémerita Universidad Autónoma de Puebla. México, Puebla, 2003.
- Cuddon, J.A, et.al. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Penguin Books. Inglaterra, 1998.
- Cuesta, Jorge. *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*. FCE y Écrits des Forges. Edición bilingüe francés-español. México, D.F. 2003
- De Villena, Luis Antonio. *Poesía Simbolista Francesa*. Antología. Gredos. Madrid, 2005.
- Díaz Arciniega, Victor. *Querrela por la Cultura "Revolucionaria" (1925)*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
- Elger, Dietmar. *Dadaísmo*. Taschen. Madrid, 2004.
- Elizalde, Lydia. *Revistas Culturales Latinoamericanas 1920-1960*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 2008.
- Escalante, Evodio. *Elevación y Caída del Estridentismo*. Ediciones sin Nombre. Conaculta. México. 2002.
- Fauchereau, Serge. *Germán Cueto*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Editorial RM. Madrid, 2004.

- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, USA. 2005.
- Gallo, Rubén y Padilla, Ignacio. *Heterodoxos Mexicanos. Una Antología Dialogada*. FCE. México, D.F. 2006.
- Gentile, Emilio. *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism and Fascism*. Praeger. Westport, Connecticut. London. 2003.
- Giménez Frontín, José Luis, et. al. *Movimientos Literarios de Vanguardia*. Salvat. Biblioteca de Grandes Temas. Barcelona, 1973.
- Grünfeld, Mihai. *Antología de la Poesía Latinoamericana de Vanguardia. 1916-1935*. Hiperión. Madrid, España. 2005.
- H. Forster, Merlin. *Las Vanguardias Literarias en México y la América Central. Bibliografía y Antología Crítica*. Vervuert Iberoamericana. Madrid, España. 2001.
- Habermas, Jürgen. *El Discurso Filosófico de la Modernidad*. Taurus. Madrid, España. 1989.
- Hegel, G.W.F. *Fe y Saber*. Colofón. México, 2001.
- Hernández Palacios, Esther, et. al. *El Estridentismo: Memoria y Valoración*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1983.
- Klingsöhr-Leroy Cathrin. *Surrealismo*. Taschen. Madrid, 2004.
- Lash, Scott. *Sociología del Posmodernismo*. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina. 2007.
- List Arzubide, Germán. *El Movimiento Estridentista*. Secretaría de Educación Pública. México, D.F. 1986.
- Luhmann, Niklas. *El Arte de la Sociedad*. Herder. Universidad Iberoamericana. México, D.F. 2005.
- _____ . *Observaciones de la Modernidad. Racionalidad y Contingencia en la Sociedad Moderna*. Paidós. Barcelona, España. 1997.
- _____ . *Teoría de los Sistemas Sociales II (Artículos)*. Universidad Iberoamericana. México, 1999.
- _____ . *Sistemas Sociales. Lineamientos para una Teoría General*. Anthropos y Universidad Iberoamericana. México, D.F. 1998.
- Maples Arce, Manuel. *Las Semillas del Tiempo. Obra poética 1919-1980*. FCE. México, D.F. 1981.
- _____ . *Mi Vida por el Mundo*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana. México, Xalapa. 1983.
- Maples, Arce, et. al. *El Estridentismo. Antología*. Cuadernos de Humanidades 23. UNAM. Prólogo y Selección por Luis Mario Schneider. México, D.F. 1983.
- Marcuse, Herbert, et. al. *Sobre el Futuro del Arte*. Editorial Extemporáneos. México, D.F. 1981.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y Textos Futuristas*. Ediciones del Cotal. Barcelona, 1968.
- Martin, Sylvia. *Futurismo*. Taschen. Madrid, 2004.
- Monahan, Kenneth C. *El Apogeo del Movimiento Estridentista*. Universidad Veracruzana. México, 1981.

- Mora, Francisco Javier. *El Ruido de las Nueces. List Arzubide y el Estridentismo Mexicano*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Edición electrónica: Espagrafic. España, 1994.
- Olea Franco, Rafael y Stanton, Anthony. *Los Contemporáneos en el Laberinto de la Crítica*. El Colegio de México. México, D.F. 1994.
- Ortega, Norma Angélica. *Vicente Huidobro, Altazor y las Vanguardias*. Biblioteca de Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 2000.
- Pappe, Silvia. *Estridentópolis. Urbanización y Montaje*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. México, D.F. 2006.
- Paz, Octavio. "Los Hijos del Limo" y "La Otra Voz" en *La Casa de la Presencia. Obras Completas 1. Poesía e Historia*. Edición del Autor. Círculo de Lectores. FCE. México, D.F. 1994.
- _____ . *Poesía en Movimiento. Siglo XXI*. México, D.F. 2003.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, D.F. 1997.
- _____ . *Ruptura y Continuidad. La Literatura Mexicana en Polémica*. FCE. México, D.F. 1975.
- _____ . *El Estridentismo. La Vanguardia Literaria en México*. UNAM. Biblioteca del Estudiante Universitario. México. 2007.
- Toulmin, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. The University of Chicago Press. USA. 1990.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. University of California Press. USA. 1994.
- Vela, Arqueles. *El Modernismo*. Porrúa. México, D.F. 1972.
- Žižek, Slavoj. *En Defensa de la Intolerancia*. Sequitur. Madrid, 2007.
- Zurián, Carla. *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios*. INBA. Museo Mural Diego Rivera. Editorial RM. México. 2002.

Artículos

- Baciú, Stefan. *Estridentismo: Medio Siglo Después. Entrevista a Germán List Arzubide*. "Papel Literario" de El Nacional. Caracas, Venezuela. 25 de enero de 1976.
- _____ . *Estridentismo en Centroamérica: la Bomba que no explotó*.
- _____ . *Los Estridentistas de Jalapa*. Capítulo de la Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Cruz del Sur, Chile. 1961.
- _____ . *Un Estridentista Silencioso rinde Cuentas: Jean Charlot*. El Universal Ilustrado. Núm.47. Julio-Septiembre de 1968.
- Benedet, Sandra María. *Modernidades Estridentistas: el Movimiento Estridentista de Germán List Arzubide*.
- Bolaño, Roberto. *3 Estridentistas en 1976*. México, D.F. Noviembre de 1976.
- Borges, Jorge Luis. "Sobre Andamios Interiores". Artículo recopilado en *Inquisiciones*. Alianza Editorial. España, 1998.

- Caballero, Carlos. "La Fascinante Historia de D'Annunzio en Fiume: el Comandante y la Décima Musa" en *Revisión*, vol. IV, no.2, octubre de 1990.
- Cortés Rodríguez, Pedro. *La Prosa Estridentista*. Universidad Autónoma de Nuevo León. México.
- De Mora, Carmen. *Notas sobre El Café de Nadie de Arqueles Vela*. Anales de Literatura Hispanoamericana, no.26 II. Servicio de Publicaciones. UCM. Madrid, 1997.
- Gallo, Rubén. "Poesía Estridentista y Radiofonía" en Wolfram Nitsch/Matei Chihaia/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los Medios en la Periferia. Técnicas de Comunicación en la Literatura Hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 273-289.
- García, Carlos. *Manuel Maples Arce: Correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922*.
- González, Beatriz. *El Café de Nadie y la Narrativa del Estridentismo*. Revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana. Año XII, 1996.
- Gordon, Samuel. *Notas sobre la Vanguardia en México*. Cuadernos Hispanoamericanos 524. Febrero 1994. Madrid, España. 1994.
- Hadatty Mora, Yanna. *Literatura de Instantes e Infinitos: Estridentismo y Modernidad en Arqueles Vela*. Centro de Estudios Literarios.
- Hellmann, Kai-Uwe. *El Consumo como Cultura. Una Perspectiva Teórico-sistémica*. en "Estudios Sociológicos", XXV, 75, 2007.
- Lehrer, Jonah. *Thinking Meta* en Revista "SEED". Estados Unidos. Febrero, 2009.
- Luhmann, Niklas. *A Redescription of "Romantic Art"*. MLN, Vol. 111, No.3, German Issue (Apr., 1996), pp. 506-522.
- Mora, Francisco Javier. *El Estridentismo Mexicano: Señales de una Revolución Estética y Política*. Anales de Literatura Hispanoamericana. 2000, 29:257-275.
- Maldonado Alemán, Manuel. *El Pensamiento Sistémico en la Teoría Literaria alemana II*. Revista de Filología Alemana. 2000, 8:15-48.
- Nieves Martín, Rogero. *Arqueles Vela: Máximo Representante de la Prosa Estridentista en México*. Anales de Literatura Hispanoamericana, no.26 II. Servicio de Publicaciones. UCM. Madrid, 1997.
- Nuñez, César. *La Antología de la Poesía Mexicana Moderna de Manuel Maples Arce y la Poesía Mexicana de los Años Veinte*. NRFH, LIII (2005), núm. 1, 97-127.
- Schneider, Luis Mario (Recopilador). *Reportajes al Estridentista Manuel Maples Arce*. El Universal Ilustrado.

Tesis

- Pappé, Silvia. *El Movimiento Estridentista Atrapado en los Andamios de la Historia*. Tesis para obtener el grado de "Doctor en Letras". Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 1998.
- Sánchez-Prado, Ignacio. *Naciones Intelectuales: La Modernidad Literaria Mexicana de la Constitución a la Frontera (1917-2000)*. Tesis para obtener el "Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures". University of Pittsburgh. USA, 2006.

Las viñetas e ilustraciones utilizadas en este trabajo fueron elaboradas por Ramón Alva de la Canal, y han sido tomadas de la Antología *El Estridentismo*, editada por la UNAM en 1983, número 23 de la colección "Cuadernos de Humanidades".

