



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS

FÁBULA DE LA MODERNIDAD

(LA OBRA ESTRIDENTISTA DE ARQUELES VELA)

TESIS

Que para optar por el grado de

Maestro en Letras

Presenta:

RODRIGO LEONARDO TRUJILLO LARA

Asesora: Dra. Yanna Hadatty Mora



CIUDAD UNIVERSITARIA

2012



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.

Mi gratitud para:

-Universidad Nacional Autónoma de México.

-Facultad de Filosofía y Letras, espacio de reflexión.

-Dra. Yanna Hadatty Mora, por su invaluable ayuda y guía.

-Dra. Margarita León, Dr. Rodolfo Mata, Dra. Rocío Antúnez, Dr. Evodio Escalante, por su tiempo, comentarios y observaciones.

-Mis padres y mi hermano.

-Victoria, Maricarmen y Calixto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	V	
Capítulo 1. CONTEXTUALIZACIÓN		
1. CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO-NACIÓN EN MÉXICO		
1.1 México hambriento de orden y de rostro	2	
1.2 Cuestión de identidad. Una polémica	9	
1.3 Los años locos (Campo literario)	17	
Capítulo 2. CRÍTICA (Revisión crítica de la crítica)		
2. SE FUNDA UNA TRADICIÓN (la recepción)		
2.1 (En la República de las Letras) Guerra después de la guerra	29	
2.2 La crítica adversa	35	
2.3 La crítica favorable	40	
Capítulo 3. OBRAS (Análisis de elementos textuales)		
3. LA VIDA DEL MANIQUÍ		50
3.1 Vagabundo de sí. (Personajes. Identidad.)	52	
3.2 Antirealismo (Tiempo. Narrador.)	75	
Capítulo 4. RE-DEFINICIÓN (El universo arquelesveliano)		
4. UNA FÁBULA DE LA MODERNIDAD		
4.1 El espejo estridentista	87	
4.2 Construcción de Estridentópolis	94	
CONCLUSIONES	100	
BIBLIOGRAFÍA	109	

La Revolución, generosa y dignificadora, está siempre en marcha.

Plutarco Elías Calles.

INTRODUCCIÓN:

Tratamos en este trabajo las tres obras incluidas en el volumen *El café de Nadie* (1926), de Arqueles Vela. Esto debido a que constituyen las publicaciones a todas luces estridentistas, tanto porque fueron dadas a conocer durante el periodo en que estuvo activo el movimiento, así como porque sus características las colocan como plenamente vanguardistas entre el conjunto de la obra de Arqueles Vela. No olvidamos el hecho de que existen varias notas y artículos periodísticos del mismo autor, que datan de los años 20, en los que se encuentran rasgos y recursos propios de su original escritura vanguardista, sin embargo esos trabajos no parecen haber sido propuestos (o reconocidos) por el grupo estridentista mismo. Es así que, aun cuando algunos de ellos pudieran caber entre los textos vanguardistas del autor, no parecen estar adscritos como textos “estridentistas”. Por esta razón, aunque estoy convencido que hace falta el rescate completo de esa producción, su revisión, análisis y clasificación sistemática, no han sido incluidos en este trabajo, que se restringe al Arqueles Vela publicado dentro del Estridentismo.

En la primera parte de esta tesis, se hace una revisión del contexto histórico en que surge la vanguardia literaria llamada Estridentismo. En la segunda, se revisa lo que la crítica ha dicho sobre esta vanguardia, considerando incluso la crítica y la recepción contemporáneas al fenómeno. En la tercera parte, se analizan textos del autor seleccionado. Finalmente, en la cuarta y última, se propone una lectura/interpretación del conjunto del corpus seleccionado, en el marco del movimiento al que perteneció.

+ + +

El tema del presente trabajo queda comprendido dentro de los límites del fenómeno literario conocido como estridentismo. Para llegar a nuestro objetivo de la mejor manera, me parece de mucha utilidad dar un vistazo a aquella época en que surge a la luz pública, en 1921-1922; partir de ese punto ignorando el fundamental precedente de la Revolución mexicana restaría validez al ejercicio de posicionarnos para comprender con mayor amplitud el fenómeno histórico, literario, historiográfico y, sin duda, político, que significa el Estridentismo.

Para esta primera parte, nos auxiliamos del enfoque crítico de la teoría de los campos literarios (Pierre Bourdieu), sumamente útil para formarnos una idea del funcionamiento y las relaciones en el mundo cultural mexicano a lo largo de los años 1920.

Ante todo, lo que se busca en los años 20, y sobre todo en lo cultural a partir de 1925, es lograr definiciones, y lo que muchos veían como el camino adecuado en la literatura era un realismo inmediateista que refiriera explícitamente a la Revolución o la posrevolución. De allí que muchos escritores hayan probado fortuna con obras en las que incluían elementos de la Revolución, aunque fuese sólo como telón de fondo o marcos decorativos, si bien con ello contribuyeron a la consolidación de un imaginario distintivo.

De igual modo, en la segunda parte, se hace necesaria una revisión crítica de la recepción y la crítica cultural y/o literaria en torno a esta vanguardia mexicana. La razón para esto es que en muchos casos se antoja inoperante la asunción automática y acrítica de concepciones que han llegado muy manidas ya hasta nosotros, con el riesgo de que pueden ocultarnos, de hecho, el objeto de estudio. Esto incluye, además de la crítica que se ha vuelto ya tradicional (que viene desde los años 1920), otra crítica que, más empática, ha procurado conocer antes que enjuiciar, dialogar con el Estridentismo para comprenderlo. Tales estudios han sentado las bases para replantear no sólo la postura sino los conceptos de la crítica y darnos cuenta de que las carencias, fallas y desatinos que se le achacaban al Estridentismo, no son necesariamente tales, y que, a menudo, querer operar con tales conceptos está fuera de lugar. Esto ha permitido dar el siguiente paso: adentrarse en la estética estridentista de modo pertinente, y reconocer sus hallazgos y aportaciones. Se puede hablar en estos últimos diez años de un florecimiento de los estudios sobre el Estridentismo; por ello el acento en la revisión de bibliografía muy reciente.

En una tercera parte de este trabajo, nos centraremos en la figura de Arqueles Vela, es decir, en su obra. El *corpus* que consideraremos para el trabajo es el libro llamado *El café de Nadie* (1926). Aunque Vela nos legó varios textos y novelas, sin duda los más osados e interesantes para la crítica y la historia literarias, sean *La señorita Etcétera*, *El café de Nadie* y *Un crimen provisional*. Las dos primeras son obras imprescindibles de la vanguardia latinoamericana. La tercera parece haber sido menos

atendida, pero es una pieza estupenda que por momentos hace pensar en la brillante literatura absurdista de los oberiutas.¹

Se analizarán y contrastarán varios elementos de los relatos, para exponer el tema principal que tienen en común: el problema de la identidad, a través de una (des)escritura de los personajes, así como de una subversión de componentes narrativos tales como el tiempo y la lógica de las acciones, lo cual atenta contra la estética mimética.

En la parte final, retomado los hallazgos del apartado anterior, se evalúan las aportaciones estéticas y literarias de los tres relatos de Arqueles Vela, en el seno del movimiento estridentista, para reflexionar sobre el universo estridentista, como un espacio para la ocurrencia de una “fábula de la modernidad”, cuyo escenario es la ciudad, pero entendiendo una ciudad no realista, sino una muy particular, que nunca es la misma, sino cada vez distinta pero con ciertos rasgos identitarios. Este motivo, como se aprecia desde la lectura de las obras de Arqueles Vela, no cesa de sugerirse sin dejarse encontrar al mismo tiempo.

¹ De OBERIU, acrónimo de la Asociación de Arte Real (en ruso), que fue un grupo literario vanguardista surgido a la luz en 1927, en la entonces ciudad de Leningrado. Vid. Philips (1992: 9-49).

CAPÍTULO 1

CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO-NACIÓN EN MÉXICO

1. CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO-NACIÓN EN MÉXICO

1.1 México hambriento de orden y rostro.

Históricamente, el Estridentismo abarca buena parte de la década de los 20, con precisión, de 1922 a 1927, con un cambio importante en 1925, en que el centro de operación del grupo se desplaza de la Ciudad de México a Xalapa.

Además de ser el espacio temporal de actividad del grupo vanguardista en que se incluye a Arqueles Vela, esta década es crucial en la historia del México moderno, pues es cuando se sientan las bases del nuevo Estado y se redefinen en lo fundamental las relaciones de todos los actores de los distintos ámbitos de la vida del país (político, económico, cultural, literario).

Es pues en este, tiempo de definición y construcción, donde el Estridentismo ve la luz, se desarrolla y concluye. Por esta razón, creo ilustrativo abordar brevemente algunos sucesos significativos de este periodo.

Puede considerarse a Álvaro Obregón y a Plutarco Elías Calles como los instrumentadores clave del Estado mexicano resultante de la Revolución. Obregón ocupó la presidencia de 1920 a 1924, seguido por Calles, entre 1924 y 1928. Obregón fue quien echó a andar, de hecho, el gobierno de la Revolución, cuya

síntesis muestra la modernización que se procura: a) igualdad en la población mediante la conversión del “pueblo” en ciudadanos unidos por la colaboración social, por la expansión del derecho al voto y por la participación política; b) desarrollo de la capacidad de la organización gubernamental para dirigir las empresas públicas, controlar las tensiones sociales y afrontar las demandas de la población; c) diferenciación entre gobierno y política, con el fin de distinguir la especificidad funcional y de lograr la integración de instituciones y organizaciones públicas.²

Desde luego, la imposición del orden y los esfuerzos modernizadores de Obregón produjeron focos de crisis e inestabilidad política, social y cultural, que se extenderían por muchos años y que se verían aumentados por la acción del presidente Calles, con consecuencias como los levantamientos de Adolfo de la Huerta y de los cristeros. No fue, pues, una época calma, pero sí el comienzo de lo que tal vez sería el gran estandarte de los siguientes gobiernos de la Revolución: la paz social.

² Díaz Arciniega (1989: 29)

Las reformas del presidente Calles fueron fundamentales para el nacimiento de ese México que duraría más de medio siglo. Su importancia radica en la institucionalización del gobierno, que dotó al mandato constitucional (en manos del presidente) de una notoria superioridad frente a los mandatos caudillistas. La estructura resultante se basa en el desarrollo de la burocracia y en el incremento de medios para su control. Hoy está claro que este sistema conllevaba riesgos que, finalmente, se presentaron, después de no pocas décadas.

Su desarrollo fue una amalgama de “la coerción con el consenso” cuyo propósito es hacer que el incipiente sistema ideológico de la Revolución mexicana se imponga, paulatinamente, por medio de la integración ciudadana que se inicia desde la infancia y tiene como itinerario la escuela, la iglesia, el ejército, la justicia, la cultura, las diversiones y, por supuesto, las organizaciones políticas como los sindicatos y los partidos.³

Este sistema resultó increíblemente eficaz, tanto, que devino en lo que alguna vez Mario Vargas Llosa, en una mesa de discusión organizada por la revista *Vuelta* y Televisa, transmitida en 1990, llamara “la dictadura perfecta”. En la misma ocasión Enrique Krauze, quien fungía como moderador, para “desagravar” el comentario anterior, insistió con cierto humor en que no era una dictadura sino una “dictablanda”, lo que le valió severos reclamos de Octavio Paz.⁴ Esta anécdota sólo refleja el poder incontrovertible que logró fraguarse en lo que los mexicanos llamábamos “El Gobierno”, es decir, en torno a la figura del Presidente de la República, primero, y después, del PNR⁵ o PRI.⁶ La raíz de todo está, empero, en la instrumentación institucional de Obregón y, especialmente, de Calles.

En cuanto a cultura y educación, un referente fundamental a tener en cuenta es el vasconcelismo. Se conoce con ese nombre el proyecto educativo y cultural implementado por José Vasconcelos como Secretario de Instrucción Pública, en 1921.

Un año antes, Vasconcelos y un equipo (Ezequiel Chávez, Enrique O. Aragón, Alfonso Caso, Alberto Vázquez del Mercado, Manuel Gómez Morín, Genaro Estrada y Mariano Silva) preparan e imprimen un proyecto de ley sobre educación, el cual resulta

³ Díaz Arciniega (1989: 31)

⁴ Finalmente, Vargas Llosa no terminó la mesa, ya que en el segmento posterior a su comentario, no apareció. No se sabe si se retiró espontáneamente o le pidieron que lo hiciera.

⁵ Partido Nacional Revolucionario: acuerdo político entre veteranos de la Revolución, fundado por el mismo Calles en 1929, al que le siguió el Partido de la Revolución Mexicana, modificación del presidente Lázaro Cárdenas (1938), que incluyó a las centrales obreras del país.

⁶ Partido Revolucionario Institucional, nombre oxímoron e involuntariamente irónico, adoptado en 1946.

todo un proyecto cultural que, por vez primera en México, persigue la creación de una “cultura de masas”.⁷ Esto significaba la disposición de un tiempo libre, por parte del ciudadano común y trabajador, para consumir cultura a través de libros, museos, teatros, música y festivales.

Y aunque para 1926 “la euforia de la época vasconceliana ha desaparecido”⁸, la política practicada por el nuevo Estado mexicano, violentamente laicizante, agrava el conflicto político-religioso entre éste y los grupos eclesiásticos y civiles de tendencias católicas y conservadoras, que finalmente estallará ese año en el inicio de lo que se conoce como la guerra cristera. La política educativa sigue su marcha por la senda de la escolarización masiva, la profesionalización y el laicismo nacionalista. En este contexto, se fundan escuelas, se imprimen libros y se abren bibliotecas.⁹

Muchos de los entonces jóvenes / artistas / intelectuales son llamados e integrados en el proyecto de acción civilizadora que constituye el más grande que México haya conocido, así como uno de los más notables a nivel mundial, tanto, que incluso fue México, en su Revolución (política y cultural), ejemplo y, en algunos aspectos, modelo para otros países: el hito espiritual hispanoamericano hasta el advenimiento de la Revolución cubana.

Por ejemplo, algunos de los futuros Contemporáneos colaboraron en proyectos culturales, al lado de Henríquez Ureña, si bien sabemos que Salvador Novo y Xavier Villaurrutia acusaron cierto escepticismo ante el romanticismo del espíritu vasconceliano.

Si bien, de acuerdo al programa vasconceliano, la producción cultural se ideologiza orientándose hacia lo popular, educativo y pedagógico, llega a diferir de los intereses del poder político por cuanto Vasconcelos es acérrimo defensor y partidario del castellanismo y el hispanismo, ya que uno de sus mayores temores era que el antiespañolismo entregase, culturalmente hablando, a México en brazos de EEUU. Esta especie de guerra entre dos espíritus (el estadounidense y el hispánico) hace que Vasconcelos se incline, decididamente, por el partido de la “Madre Patria” España, como se ve en su preocupación por recuperar el ejemplo de los viejos misioneros coloniales, que integraron al indio en la sociedad, en lugar de confinarlo en reservas

⁷ Fell (1989: 56)

⁸ Monroy Huitrón (1985: 31)

⁹ Como la Escuela Nacional de Maestros en el D.F., creada en la presidencia de Calles; institución en la que Arqueles Vela trabajó como profesor, a su regreso de Europa, y en la que llegó a desempeñarse como director. Cfr. *Idem*

apartadas, como fue el modelo en los E.U.A. E igualmente se ve en hechos concretos, tal como la imagen que México mostró en la Exposición del Centenario de Río de Janeiro 1922, puesto que “si había una imagen de México exhibiéndose en Brasil, era obra de Vasconcelos”,¹⁰ quien encabezó la delegación especial, imprimiéndole “un perfil retórico e ideológico coherente”¹¹ a nuestra participación, para dar una apariencia de unidad y estabilidad política. Este hecho que se concreta físicamente en el edificio del pabellón mexicano de la exposición: reproducción de los palacios barrocos novohispanos, obra de los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditti,¹² por un lado, y por otro, en el discurso y la entrega de una estatua de Cuauhtémoc, objetos mediante los cuales busca significar lo mestizo indoespañol.¹³

Curiosamente, los siguientes gobiernos de la Revolución irán adaptando el nacionalismo ecléctico-indigenista porfiriano, como la imagen nacional de México. Esta tendencia proindigenista era una constante en la discusión sobre el nacionalismo, y se reanimó por factores como:

La movilización popular de la Revolución de 1910; la metamorfosis de la estética cosmopolita (más innovadora y vanguardista, pero también con más preocupaciones sociales); el movimiento de disciplinas como la antropología y la arqueología hacia un paradigma más culturalista (boasiano); y las políticas oficiales para delinear, usando todos los medios posibles (educación, medios de comunicación, murales), el significado de la nueva nación revolucionaria. Para los años veinte, estos factores combinados habían convertido las formas indígenas en signos cosmopolitas atractivos y aceptables.¹⁴

La oscilación de México entre la imagen prohispanista y la proindigenista se manifiesta desde el Porfiriato. Pero en su participación en el gran escaparate mundial de las exposiciones universales, parece que después de 1922, México optó por crearse una imagen original, “autóctona”, empleando el sesgo proindigenista. Así, en la Exposición Universal de Sevilla 1929, una de las más significativas desde el punto de vista simbólico (y político), pues era el reencuentro de España con sus “hijas”, el gobierno de Emilio Portes Gil (a la sazón presidente interino, tras el asesinato, en 1928, de Álvaro Obregón, que había ganado de nuevo la presidencia), eligió, para el pabellón mexicano,

¹⁰ Tenorio (1998: 274)

¹¹ *Id.*

¹² En lugar de los exóticos palacios “maya-aztecas” porfirianos y su parafernalia ecléctico-indigenista, como en la Exposición Universal de París de 1889.

¹³ Se trata del discurso de José Vasconcelos “El bronce del indio mexicano se apoya en el granito bruñido del Brasil”, 7 de septiembre de 1922. De <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1922DJVB.html> .

¹⁴ *Ibid.*, 281.

un diseño del arquitecto yucateco Manuel Amabilis, que tomaba elementos de algunas ruinas mayas.¹⁵ Esta aparente afirmación de México en la exposición sevillana, que no celebraba sino el colonialismo (la hispanidad), iba, sin embargo, matizada por una inscripción que recibía a los visitantes, y rezaba: “Madre España: porque en mi campo encendiste el sol de tu cultura, y en mi alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora en mi campo y en mi corazón han florecido. Méjico”.¹⁶ Toda vez que el gobierno mexicano distaba de simpatizar con el conservadurismo católico del entonces gobierno del dictador Miguel Primo de Rivera, por no mencionar que, en ese mismo 1929, México apenas estaba poniendo fin a la Guerra Cristera, mientras José Vasconcelos se lanzaba como candidato presidencial contra el candidato callista, Pascual Ortiz Rubio, para las elecciones que se celebrarían el año siguiente, precipitadas por causa de la muerte de Obregón.

De todos modos, el proyecto vasconceliano vino a plantear una pregunta: “¿Debería el Estado hacerse cargo de la cultura, del mismo modo que de la educación de los ciudadanos y, en tal caso, no sería un peligro la imposición de modelos culturales uniformes?”¹⁷ Ya en marzo de 1928, durante una ceremonia en la UNAM, la entonces joven maestra Palma Guillén dijo:

No tenemos aún una cultura original, nuestra; nuestra civilización es a veces sólo un simulacro brillante, un barniz externo, incomprensible, fatigoso, que complica dolorosamente la existencia; vivimos un poco al día sin renovar el aceite de nuestra lámpara; ciegos y apresurados como si fuéramos a alguna parte.¹⁸

Y el naciente gobierno intentaba ir a alguna parte, aunque dejara la “ortodoxia” del proyecto vasconceliano en el camino, pues para la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-28) “ya no se trataba de educar al pueblo en los ideales humanistas de la cultura occidental, sino de hacer que la educación se convirtiera en un instrumento del progreso y del desarrollo económico”.¹⁹

¿A dónde procuraba marchar México entonces? Hacia sí mismo. Aunque para eso no llegaba al “extremo” de conocerse a sí mismo; cuando mucho, a reconocer

¹⁵ Vid. Tenorio (1998: 301)

¹⁶ Tenorio (1998: 297) y (2000: 19)

¹⁷ Fell (1989: 58)

¹⁸ Palma Guillén, “Discurso en la distribución de premios en la Universidad Nacional”, en *Boletín de la Universidad*, I, 2, noviembre de 1928, p. 36.

¹⁹ Vázquez, Tanck de Estrada, Staples y Arce Gurza (2006: 146)

algunas de sus partes integrantes. Por eso, para la exposición sevillana de 1929, la imagen de identidad mexicana posrevolucionaria presentada, aprovechó hábilmente del abigarrado entramado icónico creado durante el anterior régimen para la celebración del primer centenario de la independencia, pues la creación lograda por el equipo profesional de montadores de exposiciones del Porfiriato fue:

la primera imagen nacional del México independiente como país surgido de los esfuerzos nacionalistas criollos, del hibridismo involuntario y de la marginación y destrucción etnocultural que sólo les fue dado llevar a cabo a los países del Nuevo Mundo. Esta básica infraestructura mexicana se sustentaba en tres ideas fundamentales: el pasado prehispánico, la riqueza natural y el logro final del progreso y la modernidad.²⁰

En este sentido, la visión del Estado revolucionario no difería sustancialmente. Parece ser que las principales diferencias de la propuesta revolucionaria, respecto de la porfiriana, son la eliminación del afrancesamiento y un particular abanderamiento del México “indio”, de ese indigenismo “de los blancos” que se elevó a factor de unidad nacional, junto con el mito del mestizaje, si bien fue el Porfiriato “el que había dado sentido iconográfico y científico a aquello de un México de glorioso pasado indígena”.²¹

De este modo, esgrimiendo originalidad y autenticidad, México se incorpora al “concierto de las naciones”. Se esmera en hacerse un lugar, privilegiado, dentro de la comunidad hispano, ibero y latinoamericana, siempre garantizando su pertenencia plena a la gran “familia” occidental. Mestizos, sí, pero hispánicos.

Es el nacimiento del nacionalismo mexicano, cuyos constituyentes son:

una busca constante de la esencia histórica (esto es, el pasado indígena y una estructura fundacional épico-mítica), una definición racial (unas veces más criolla, otras más mestiza), atributos naturales (la belleza de la tierra y su productividad), una posición económica (protección de una burguesía nacional, captación de inversión extranjera, inmigración y reconocimiento económico internacional), y el inevitable intento de alcanzar, como nación, lo cosmopolita.²²

Tales directrices condicionan el desarrollo de una política educativa por parte del nuevo Estado emanado de la Revolución, en la que es perceptible una nueva religiosidad cívica, que busca inculcarse a los ciudadanos a través de la escolarización y que provocó el choque con las instituciones (educativas) religiosas que, aunque habían perdido el monopolio de la formación y modelado de conciencias desde el S. XIX,

²⁰ Tenorio (2000: 22, 23)

²¹ *Ibid.*, 25.

²² *Ibid.*, 73.

habían recuperado terreno durante el Porfiriato y estaban muy arraigadas entre amplias capas de la sociedad. Vasconcelos mismo era moderado y tolerante hacia la educación privada y religiosa, mientras que Obregón y Calles buscaban eliminarla o sujetarla.²³

La idea del Estado sobre la conveniencia de allegarse la Iglesia era considerada desde el triunfo del constitucionalismo, pero tuvo su mayor manifestación en 1925 (en la presidencia de Calles), cuando el 22 de febrero los Caballeros Guadalupanos, un grupo armado, tomó el templo de la Soledad, en el barrio de la Candelaria de la Ciudad de México, y lo proclamó sede del Patriarcado de la Iglesia Católica Mexicana, con el sacerdote José Joaquín Pérez como cabeza. Este plan de formar una iglesia “católica” separada de Roma, parece haber sido urdido por dirigentes de la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana), y provocó protestas de clérigos y ciudadanos, que terminaron en motines sofocados por la fuerza pública, a la vez que fueron detonante de una reacción en cadena de acusaciones y enfrentamientos, los cuales irían sumándose hasta culminar con el arresto de José Mora y del Río, arzobispo de México, hecho considerado como el inicio formal de la rebelión cristera, en febrero de 1926. Así, a pesar de llegar a contar con algunos adeptos en provincia, el intento de crear una iglesia nacional no prosperó y fue abandonado.²⁴

Este episodio nos revela hasta qué punto el gobierno mexicano intentaba marcar las pautas, pues los años de luchas armadas habían dejado como lección que era un serio inconveniente no tener el control efectivo, debido a que, si algo quería realizarse, era menester controlar el mayor espectro posible de aspectos en la vida nacional, llámense religión, educación o cultura, aun si para ello había que desdibujar los límites entre éstos, anudándolos intrincadamente.

Dentro de este complejo proceso de enfrentamientos e institucionalización de la Revolución es que le toca actuar al Estridentismo, como agente dentro de la esfera literaria. En retrospectiva, Arqueles Vela dice de la poesía de Manuel Maples Arce:

Juntamente con el fracaso de la Revolución obrera y campesina, fracasó el más grande poeta de los tiempos nuevos. Su obra es imperecedera, hasta que representa la nueva esperanza lírica, como resultante de una nueva esperanza social [...] Maples Arce es el poeta de la

²³ Heriberto Jara (quien sería gobernador de Veracruz y mecenas de los estridentistas), en calidad de diputado por el 13º distrito del Estado de Veracruz, perteneció al bando “radical” (que prohibía el acceso de cualquier institución o ministro religioso a la enseñanza básica y media), encabezado por Francisco J. Múgica, en el Congreso Constituyente de Querétaro en 1917. *Vid.*, Casarrubias (1970: 101 - 119)

²⁴ *Vid.* Matute (1978: 2510 - 2512)

etapa convulsiva; de la revolución agraria y ciudadana que no alcanza su plenitud política”.²⁵

Con esta clave, pasamos a nuestro siguiente punto, el cual atañe más a la producción cultural, involucrando directamente a artistas e intelectuales. Me refiero a un fenómeno que se desarrolló en el mismo año de 1925: una polémica en torno al problema del afeminamiento de la literatura y el derecho “revolucionario”. Ésta, en el fondo, significaba una toma de posición de la literatura (y más ampliamente del mundo del arte) frente a la nueva situación de la Revolución institucionalizada en manos de los gobiernos presidencialistas.

1.2 Cuestión de identidad. Una polémica.

“Una polémica es una discusión en estado de emergencia, una erupción argumental que alivia o por lo menos replantea las tensiones subterráneas de una cultura”²⁶, nos aclara Guillermo Sheridan, y reconoce que “la polémica siempre es una recapitación sobre la razón de ser de la tradición y una apuesta sobre sus derroteros”.²⁷ Es difícil decir si la polémica sirvió, entonces, para hacer madurar nuestra cultura, pero sin duda sirvió para que los jóvenes escritores desarrollaran o afianzaran sus posiciones respecto a la crítica, a los escritores “viejos”, a la tradición y al nuevo rumbo cultural (“revolucionario”) que se perfilaba para México.

Según el tema particular de esta tesis, cabe adelantar que la polémica de 1925 ahondó las discrepancias no solamente entre estridentistas y Contemporáneos, sino entre estos últimos y todos “los demás”. Es por ello que creo útil dar cuenta de ella, aunque sea someramente, ya que nuestra tradición literaria ha destinado una relación antagónica entre nuestros dos grupos de vanguardia, que renovaron literariamente a México.

Suele considerarse que la polémica arranca en diciembre de 1924 con un artículo en el que puede leerse:²⁸

²⁵ Vela (1953: 103, 104).

²⁶ Sheridan (1999: 13)

²⁷ *Ibid.*, 15.

²⁸ Sin embargo, Luis Mario Schneider comenta atinadamente que, desde los últimos meses de 1924, en algunos diarios se aprecia “un solapado debate literario. Solapado debate porque es fácil advertir que

el tipo de hombre que piensa ha degenerado [...] nos trocamos en frágiles estatuillas de biscuit, de esbeltez quebradiza y ademanes equívocos. Es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador.²⁹

Es Julio Jiménez Rueda con “El afeminamiento en la literatura mexicana”. Aunque el artículo quiere hacerse pasar por cuestión puramente estética, es sumamente impreciso y parece dirigido, más que a las obras, contra la persona de varios nacientes escritores-intelectuales de modos y personalidad sospechosamente afectada. Es una lamentación agria, posiblemente provocada por la aparición en la escena cultural de un ascendente grupo de jóvenes con ideas inquietantemente nuevas y un caudal cultural intimidante por “refinado” y, en última instancia, extraño³⁰ a los explícitos derroteros del discurso cultural de la Revolución.³¹

La polémica tiene desde luego muchas aristas y, digamos, aspectos. Uno de ellos es el enfrentamiento entre los “viejos” (es decir, los consagrados y los formados durante el Porfiriato) y los jóvenes.³² Esto no significa que hubiera acuerdo ni unidad entre ellos, pues pertenecían a distintas corrientes como la modernista, posmodernista, costumbrista, colonialista, etc. Tampoco había acuerdo entre los jóvenes, pues estaban los, de algún modo, cercanos a figuras consagradas y a la tradición, como los futuros Contemporáneos a través de Enrique González Rojo, y había los que claman por un cambio radical, por una revolución, como los estridentistas.

En mayor perspectiva, la polémica acerca del “afeminamiento” fue una de las aristas de una discusión más amplia sobre el “derecho revolucionario”. En palabras de Víctor Díaz Arciniega:

se trata de un prolongado y numeroso encadenamiento polémico entre abogados y periodistas, en el que sobresalen dos temas: las existencia o inexistencia de un derecho “revolucionario”, y la presencia o ausencia de la libertad de pensamiento y de expresión diferentes al pensar y expresar “revolucionarios”.³³

reinaba cierto desconcierto, indirectas y ataques, que hacían suponer que en un momento dado el ambiente iba a resentirse sobremanera”. Schneider (1997: 122).

²⁹ Jiménez Rueda en Díaz Arciniega (1989: 58)

³⁰ Se trate de los futuros Contemporáneos o de Maples Arce, con su dandismo y europeísmo literario.

³¹ Tanto Julio Jiménez Rueda como Francisco Monterde pertenecen a los escritores conocidos como virreinalistas o colonialistas, que eran más bien conservadores y católicos. Con todo, son opuestas las apreciaciones de ambos acerca del estado de la literatura mexicana en 1925.

³² Para Guillermo Sheridan “la polémica de 1925 derivó hacia el enfrentamiento entre antiguos y modernos”. Sheridan (2004: 44).

³³ *Ibid.*, 17.

Vista en gran amplitud, la polémica ponía de manifiesto la fragmentación de los ecos iluministas del siglo XVIII, que cada uno tomaba libremente del ambiente cultural de la época. Las opiniones nacen de puntos de vista que van desde los “positivistas” (*orden y progreso* asociados al Porfiriato), hasta los de un liberalismo romántico de signo rousseauiano (asociación de civilización con corrupción y culto del individualismo), una de cuyas vertientes enarbola la libertad personal como objetivo del progreso y la revolución democrática como el medio para alcanzarla.³⁴

Lo importante, sin embargo, es que las posturas “esteticistas” o “cultistas” sobre literatura y cultura (como buena parte de las de los estridentistas y todas las de los Contemporáneos), eran vistas como nuevos engendros decadentistas, esto es, pedantes y negativas, puesto que el decadentismo se asocia a un desencanto más o menos crítico de los logros de la civilización, a un cuestionamiento del *status quo*, a un muy esmerado cultivo de la individualidad como medio de escape (a través del arte) de las redes convencionales de la cultura; no era difícil que a los artistas se les tomara por “bohemos” o por gente de dudosa moralidad o costumbres y, en consecuencia, de escaso valor y confiabilidad.

Un hecho es que la empresa de discernir y aclarar el sistema ideológico de la Revolución no resulta fácil, como puede notarse en el conflictivo desarrollo de la Convención de Aguascalientes (1914) y en los vivos testimonios que fueron Zapata, Villa y Carranza. Este último, opuesto a los líderes agraristas norteño y surista, “representaba la otra cara del movimiento;³⁵ significaba la continuidad del maderismo, el cambio político, las reformas hechas desde arriba sin la participación del pueblo, las cuales se promocionaban en la medida en que fueran necesarias para alcanzar los objetivos de la burguesía en ascenso, convertidos en *ideario nacional*”.³⁶ De modo que queda poco sustento filosófico que defina el movimiento revolucionario más allá de una lucha por el poder y la urgencia de mantener un orden para poder ejercer ese poder.

Siguiendo con la discusión y los discursos de la polémica de 1925, se observa que el término “viril” es profusamente empleado y poco definido, pero en general alude a una virtud en sí, con dos connotaciones principales: heroísmo y univocidad. La primera es bastante romántica y presuntamente patriótica; consiste en actitudes de

³⁴ Cf., Herman (1998: 35-40)

³⁵ Es decir, la no popular ni campesina.

³⁶ Matute (1978: 2425)

arrojo, firmeza y entereza. En cierto modo, este rasgo conlleva una dimensión de compromiso, cuando se habla de establecer contacto con el mundo, de reflejar la realidad de lo mexicano (un tanto costumbrista, un tanto exotista).

La univocidad es un rasgo de claridad, incluso transparencia, en lo referente a la postura ante el mundo (en política, ideología, estética, moral). Es decir, hay una invariabilidad y una frontalidad en los valores, que llegan incluso a la parquedad y la tosquedad (por no llamarlas simplicidad y terquedad), bajo un disfraz intransigente de universalidad. Es decir, el modelo de intelectual viril son hombres/literatos dispuestos a recibir balazos por un ideal, a la vez que bien dispuestos a tirarlos, además de frases o versos.³⁷ En resumidas cuentas, se esperaba de los literatos un compromiso con la realidad nacional, una tematización del conflicto bélico y las vicisitudes del pueblo, lo que, a nivel de poética, implicaba un mimetismo para representar la gesta.³⁸

En este proceso identificador, la literatura era un factor decisivo, pues las literaturas nacionales suelen fungir como tarjetas de presentación, ya que proyectan “una” imagen del país de origen. Teniendo que cargar con el compromiso de ser un elemento clave en la construcción de la nueva imagen correspondiente al México nuevo, la literatura mexicana planteaba un problema: su “carácter” no era precisamente “masculino”, lo que revelaba un conflicto discursivo e icónico entre la tradición literaria existente y la nueva institución social (eminentemente discursiva) que intentaba alzarse como “cultura de la Revolución”.

De este modo, al conglomerado de lo nacional(ista) “revolucionario” y resueltamente comprometido se oponía semánticamente de diversos modos, a lo egoísta, crítico, cobarde, no (o dudosamente) comprometido y “extranjerizante” (cosmopolita o, simplemente, no provinciano), es decir, lo “afeminado”. Y en un país donde “la casi inexistencia del público lector y las asperezas de un ambiente antiintelectualista que ve en la práctica literaria una críptica renuncia a la hombría”³⁹ son la norma estadística, caben bajo la mácula de afeminados ciertos aspectos del Estridentismo, así como de los Contemporáneos.

Cómo o por qué les espentan tal ominoso cargo en contra, no es difícil de imaginar en la confusión que supone la misma Revolución. Aun habiendo terminado el

³⁷ Conuerdo con Ignacio Sánchez Prado en que, a partir de *Los de abajo*, en las obras literarias *viril* significa tres elementos: “violencia, guerra, realismo”. *Vid.* Sánchez Prado (2009: 46).

³⁸ Cabe notar que la obra estridentista de Arqueles Vela no cumple con esto y carece de “dimensión social”.

³⁹ Monsiváis en Patán (2001: 291)

conflicto armado, el nuevo período de pacificación y reorganización institucional deja poco claras muchas cosas, desde el punto de vista ideológico. Las decisiones del Gobierno en esta época se encaminan, fundamentalmente, a establecer el control sobre la vida nacional. Para ello se instrumenta un robusto discurso “de la Revolución” que, sin embargo, dada la volátil definición ideológica de lo revolucionario, puede terminar justificando cualquier cosa,⁴⁰ siempre en nombre de la nueva religión del Estado: la Revolución, con sus santos, sus mártires y sus demonios. Además, en el cauce de la política cultural, incluso la sombra del espíritu apostólico vasconceliano exigía fidelidad y univocidad, de manera que en el Estado posrevolucionario no se permitían la discrepancia ni la pluralidad.⁴¹ En este marco, virilidad es acatar el mandato (ahora estatal) de la Revolución.

Por otra parte, no podemos olvidar que, estéticamente, Occidente venía saliendo del decadentismo simbolista, o se hallaba en sus postrimerías. Todo refinamiento “innecesario”, “excesivo” pero, sobre todo, incomprensible para la nueva visión práctica de los líderes revolucionarios, era visto con sospecha. “El éxito de la sociedad civilizada ofrece bienes y comodidades excesivos a una población que ya no debe luchar por sobrevivir; se vuelve blanda y *afeminada*”,⁴² parecen sentenciar los “mayores”, los virtuosos varones que se toman por sabiduría sus propias canas. E inclusive algunos jóvenes, puesto que la posrevolución se constituye como período (re)fundacional, se concibe como los albores de algo prometedor, heroico; como sólida cimentación para un futuro brillante, justo, moderno y civilizado.

Volviendo a nuestro punto, es claro que uno de los problemas centrales de este período es la cuestión de “la identidad nacional”, cuya efervescente “solución” auspicia el Estado como grupo central. Bien. Con la ventaja que nos brinda la distancia histórica (y no solamente cronológica, también crítica), podemos atender a las palabras de un especialista como Carlos Pereda:

Sin embargo y por importantes que resulten estas preocupaciones, que a menudo lo son, se debe tener cuidado de los peligros que también conllevan. Así, cuando en relación con una identidad grupal, aparentemente en tanto radical, se habla de “autenticidad”, de “defender nuestra identidad”, y de inmediato se agrega: “hay que cultivar nuestros propios valores”, “hay que reivindicar nuestro pasado”, es necesario enjuiciar el agregado y preguntarse de qué valores en concreto se trata, qué fragmentos particulares del pasado

⁴⁰ Lo que no obsta para que siga siendo empleado durante la mayor parte del S. XX.

⁴¹ Para Guillermo Sheridan el llamado nacionalista de Vasconcelos “roza el dogma y estigmatiza toda disidencia”. Sheridan (2004: 39)

⁴² Herman (1998: 53)

hay que reivindicar. Pues defender algo por el solo hecho de que lo considere de mi propiedad, en este caso, de mi tradición, no es ninguna hazaña axiológica sino, más bien, un gesto infantil.

En casos como éstos, la palabra “autenticidad” suele funcionar como un imán de errores, entre otros, como una invitación a la identidad defensiva, al conformismo autocentrado, al regodeo de sí mismo o de la propia tradición.⁴³

Ante todo, lo que se busca en los años 20 desde el poder político y la cultura (y específicamente, la literatura, como veremos en el siguiente apartado) a partir de 1925, es lograr definiciones, y lo que muchos veían como el camino adecuado en la literatura era un realismo narrativo que refiriera explícitamente a la Revolución o la posrevolución.⁴⁴

Entre tanto, van y vienen términos como *asexual*, *reblandecido*, *afeminado*, opuestos a *viril*, en los artículos y entrevistas que constituyen la polémica, de entre los que sobresalen los dos últimos. Consecuente es preguntar qué se quiere decir con éstos, ya que “se les da valor *estético* y se consideran excluyentes. Lo más sorprendente es que con los dos conceptos y tal relación, algunos polemistas pretenden formar las *categorías* estéticas y el *esquema* analítico suficientes para ponderar y encauzar a la literatura mexicana”.⁴⁵

La polémica de 1925 parece ser un replanteamiento de lo que se discutió dos años antes en un Congreso de Escritores y Artistas, convocado en mayo⁴⁶ de 1923 por Vasconcelos,⁴⁷ así como por “José Juan Tablada, Jesús B. González (director del periódico “El Heraldó”), Alfonso Fabila, José María Benitez, el Doctor Atl, Rafael Ramos Pedrueza, el pianista Manuel Sierra Magaña y el joven poeta chiapaneco Arqueles Velas [*sic*]”,⁴⁸ cuya misión era discernir los caminos para el arte en México.

Toda proporción guardada, este hecho hace recordar la tentación del arte dirigido por el Estado, tras el establecimiento de la U.R.S.S., con la organización del gremio de los artistas en ligas y asociaciones, especie de sindicatos tribunalicios entre

⁴³ En Hülsz y Ulacia (1994: 368 y 369)

⁴⁴ Según Sheridan, la polémica de 1925 “dejó un saldo que se puede reducir al enunciado *el escritor debe ser la conciencia social del pueblo y el que no lo acepte así es ‘mariquita’*”, sobrentendiéndose de diversos modos el término “virilidad”, pero girando alrededor de la idea del deber de mostrar “lo que somos en verdad”. Sheridan (2004: 44 y 45, respectivamente). Notoriamente, los estridentistas no participaron directamente en la polémica.

⁴⁵ Díaz Arciniega (1989: 56)

⁴⁶ Díaz Arciniega lo fecha del 13 al 16 de mayo, mientras que Fell data las actividades entre el 16 y el 30 de mayo.

⁴⁷ Sheridan (2004: 37)

⁴⁸ Fell (1989: 529)

cuyas funciones estaba la orquestación (control), orientación y uniformización (censura y/o coerción) de la producción artística.

Los objetivos generales del congreso perseguían mejorar las condiciones de vida y posibilidades de los artistas a través de: a) la creación de un sindicato (Casa del Artista) que gozara de independencia respecto de cualquier ministerio, b) el establecimiento de una casa editorial con difusión eficaz, c) de ejercer presión para que el congreso mexicano aprobara una ley de propiedad artística, así como d) el estímulo para el intercambio de publicaciones y visitas entre países americanos a través de un organismo estatal, además de la restricción a la importación de libros para asegurar un porcentaje del mercado a escritores nacionales.

Sin embargo también “por primera vez después del conflicto armado, se aspiraba a identificar la revolución política con una “revolución estética” que debía operar como su expresión”.⁴⁹ Esto, implicaba un mandato moral para los creadores, pues su actividad artística debía ser pedagógica y comprometida con la realidad nacional.

Una pregunta era básica en la discusión: ¿cuál es el nuevo papel del escritor y del artista en la sociedad nueva de la posrevolución?, y otra pregunta era, además, urgente: ¿de qué fuentes debe nutrirse su catálogo de temas? Dicho congreso lo presidió Vasconcelos y de él salieron electos cuatro *comisarios* para las áreas de literatura (Rafael López),⁵⁰ artes plásticas (Dr. Atl), música (Manuel Sierra Magaña) y periodismo (Carlos Noriega Hope). Nunca hubo acuerdo para nombrar presidente ni comisión permanente; sólo se logró crear la Confederación de Trabajadores Intelectuales. Es muy revelador lo que dice Fell sobre el congreso:

Permitió asimismo, constatar que la *intelligentsia* mexicana se resistía violentamente a la imposición de un credo ideológico único, por cierto mal definido, y que [...] no estaba unida [...], sino fragmentada en grupúsculos divididos por barreras de generación y por divergencias de intereses personales, a las que venían a añadirse las rivalidades propias de los periódicos y revistas para los que trabajaban.⁵¹

Entre los cenáculos literarios que dividieron las decisiones del congreso de escritores y artistas de 1923, estaban los de *La Falange* (Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo), por otro lado Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salomón de la Selva, Daniel Cosío Villegas,

⁴⁹ Sheridan (2004: 38)

⁵⁰ Palou (1997: 86)

⁵¹ Fell (1989: 531)

además del grupo estridentista (sobre todo Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide) y de la oposición entre *El Universal Ilustrado* (con Carlos Noriega Hope al frente) y *Revista de Revistas* (dirigida por José de Jesús Núñez y Domínguez).

Volviendo a la polémica de 1925, las tensiones desatadas en fueron síntoma de un movimiento más amplio que se realizaba tras la elección de Plutarco Elías Calles, cuando las secuelas del vasconcelismo han llamado a los jóvenes a tomar parte en la dirección y administración de instituciones y dependencias de gobierno, sobre todo en las abocadas a la educación, la cultura y el arte.

En este ambiente fuerzas de distintas generaciones de escritores con concepciones distintas sobre la literatura se encontraban. La vorágine al interior del ambiente cultural mexicano se correspondía con los sucesos en la esfera política y del poder, ya que el gobierno de Calles libraba luchas y celebraba pactos con una serie de grupos y líderes revolucionarios que habían formado núcleos de poder capaces de rivalizar con el gobierno central, que enarbolaba una causa para acabar con la escasez y aliviar la pobreza: la modernización. Ésta, que “se había convertido para estos años en una especie de mito que embebió a políticos y educadores”,⁵² pasaba por una tendencia claramente antirreligiosa y se apoyaba en la razón y la ciencia.

Si acaso la revolución de México llamó la atención de los rusos en la primera década, para 1925 la revolución soviética y su propuesta cultural y literaria se habían tornado paradigmas para el gobierno mexicano en tanto políticas de Estado.⁵³ De este modo, en la búsqueda de una literatura representativa de la Revolución, México encuentra en *Los de abajo*, de Mariano Azuela, la obra que responde a las nuevas demandas, la que “refleja” la nueva realidad histórica.

Retrospectivamente, el proyecto de elaboración identitaria nacional fue fundamentalmente internacional (enfaticado hacia el extranjero) durante el Porfiriato y, en seguida, intranacionalizado (llevado hacia el interior de la República) en la Posrevolución. El consiguiente imperativo revolucionario no hacía las cosas fáciles para

⁵² Arce Gurza, en Vázquez (2006: 145)

⁵³ Un caso ilustrativo es Gonzalo Robles. Ingeniero agrónomo que estudió en los E.U.A. y que estuvo en la U.R.S.S. a principios de los años 20, donde se entrevistó con Anatoli Lunacharski y visitó varias escuelas para observar su funcionamiento. *Vid.* Vázquez, Tanck de Estrada... (2006: 151) y, para un panorama más amplio del caso y el período: Aguirre Anaya (2004)

todos los escritores y, a la larga, tampoco para la literatura mexicana, que correría el riesgo de anquilosarse en medio de un discurso y su imaginario.

Con la política como centro, en México se preferirá la idealización, el folclorismo, la representación exótica, unificadora y pretendidamente incluyente, que nos haría únicos y originales frente a los demás pueblos del mundo: la llamada “realidad de lo mexicano”; constructo que será empleado profusamente, antes que dar cabida a la realidad mexicana, es decir, a una pluralidad multilingüística, multiétnica y, a fin de cuentas, multicultural.

Aun cuando inventado, “este falso nacionalismo –que se tornará en paranoia destructiva en los veinte y treinta- buscó en el vestido interior la parábola del buen salvaje que, por natural y propia, se creía más auténtica”,⁵⁴ muchas veces evitando, por un lado, reconocer realidades y, por el otro, conceder autenticidad y carta de plena nacionalidad a proyectos literarios renovadores, como los del Estridentismo y los Contemporáneos, con el pretexto de atender solamente a la “expresión propia” de “lo mexicano”. Por ello la dimensión de levantamiento de la joven generación (particularmente de los Contemporáneos), a quienes animaba “la fe en la cultura como actividad individual, sin mayor relación con un proyecto educativo nacional; la cultura como una función privada que va de un autor a un lector”.⁵⁵

1.3 Los años locos. (Campo literario en México).

Pierre Bourdieu define campo como el “conjunto de relaciones históricas objetivas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder”.⁵⁶ Cada campo se concibe como independiente y a su interior hay agentes que se relacionan por medio de la lucha y la competencia por modificar, según sus propios intereses, la posición que ocupan dentro del campo, es decir, pretenden modificar la estructura del campo en cuestión.⁵⁷

⁵⁴ Palou (1997: 57).

⁵⁵ Monsiváis en Patán (2001: 290).

⁵⁶ Bourdieu (1993: 49).

⁵⁷ *Vid.*, Bourdieu (1995: 307-309).

La estructura de los campos es dinámica y se reajusta.⁵⁸ En los años 20, el fervor revolucionario y su necesidad creadora de identidad nacional resultaron un vigoroso aliciente para muchos artistas e intelectuales, no sólo en tanto posibilidad de contribuir a la refundación y engrandecimiento de la nación mexicana a través de sus obras, también como oportunidad para hacerse de un lugar, un nombre, en el campo literario.

La realidad que vivían los escritores en la segunda década del siglo XX era de una complejidad particular, pues es la de un quiebre no sólo generacional, sino la de un cambio de siglo y una refundación de las instituciones, y las relaciones del campo literario con el poder (Gobierno) ponen al primero en movimiento interno, estando de por medio un importante elemento ideológico que se convierte en capital simbólico (recursos que dan reconocimiento, prestigio o consagración).⁵⁹ Así, la polémica de 1925 es posible entenderla mejor si se la mira desde la perspectiva del campo literario del período.

Al iniciar los 20, la poesía seguía siendo considerada como el género preponderante, el de más alto estatus en el campo literario mexicano,⁶⁰ pero es cuando emergen hacia el prestigio otros géneros. Sobre la primera mitad de la década, nos dice Pedro Ángel Palou:

Sin embargo, ahora lo vemos a la distancia, géneros como la novela o el teatro que poco tiempo antes eran géneros inexistentes o con poco prestigio consagratorio —salvo la figura única de Gamboa—, se erigieron en estos años como las salidas ficcionales de las mil y una formas de nuevas ideologías, pensamientos, o simplemente modas. Mariano Azuela continúa trabajando [...] una obra que incluye libros tan importantes como *La malhora* en 1923. Pero son pocos los críticos que lo leen y no será sino hasta 1925 con la dichosa polémica sobre el afeminamiento en nuestra literatura cuando se le descubrirá con suficiente valía.⁶¹

En esta segunda década conviven autores muy distintos, desde algunos que habían estado activos durante el Porfiriato (como Efrén Rebolledo, Carlos Díaz Dufoo, Luis G. Urbina), pasando por otros como Enrique González Martínez, Manuel Romero de Terreros, María Enriqueta Camarillo, hasta los jóvenes que empiezan a figurar en el campo con sus publicaciones, como Carlos Pellicer Cámara, Jaime Torres Bodet, Carlos

⁵⁸ *Vid.*, Bourdieu (1995: 137-142).

⁵⁹ *Vid.*, Bourdieu (1993: 26).

⁶⁰ *Vid.*, Palou (1997: 81-84).

⁶¹ *Ibíd.*, 84.

Noriega Hope, Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, etc.

El campo literario no se encontraba desarrollado ni profesionalizado, y un veterano de la novela y el periodismo como Carlos Díaz Dufoo (sobreviviente del Porfiriato y el Modernismo) ve con claridad la falta de posibilidades de subsistencia de los artistas-intelectuales en una sociedad no burguesa, cuya escasa burguesía acaparadora es ferozmente oligárquica, poco sofisticada, reaccionaria y entorpece la creación/ desarrollo de una base amplia de clases medias suficientemente educadas como para constituir un verdadero público/mercado para las producciones artístico-culturales:

Es inútil discutir por qué en México los artistas y los poetas tienen que asirse a los faldones del poder público. La razón es muy sencilla: porque en una sociedad pobre y de una reducidísima minoría de gastos intelectuales, los cultivadores de flores exquisitas han menester del único sol que brilla en el horizonte y que se llama el Estado.

He ahí algo que estamos perdiendo de vista en momento en que nuestro amor por las clases populares nos hace olvidar que los poetas y los artistas constituyen una aristocracia que si no vive con el apoyo de sus conciudadanos, se ve obligada a hacerlo por el auxilio del Gran Padre Oficial. Esto es necesario que lo recordemos, hoy que el conductor de una máquina gana más y tiene más defensa que un profesor de un centro educativo.⁶²

Para los jóvenes recién llegados al campo literario el panorama es más complejo si se toma en cuenta que, al allegarse a alguno de los mentores, automáticamente se ingresaba en una red de relaciones políticas, quedando más o menos grabado por la pertenencia o cercanía a alguna de las camarillas de José Vasconcelos, Alfonso Caso o Pedro Henríquez Ureña, entre quienes existían rivalidades y desacuerdos.

Sobre la “nueva generación” que entonces se levantaba, dice Enrique Krauze:

Los discípulos habían aprendido, sin quererlo, una lección que les confería cierta ventaja sobre sus antecesores ateneístas. El hecho de haber vivido en los bastidores de la Revolución les impedía adoptar actitudes de heroísmo *personal* como la de Vasconcelos, o de exilio interior como el de Caso. No podían ensimismarse. Podían ver los acontecimientos con alguna distancia, contemplar el panorama político y social dejado por la rebelión sin dejarse llevar por el torbellino...⁶³

El señuelo para arrimarse a alguno de estos mentores era el “éxito fácil”, la posibilidad de obtener un empleo, eventualmente un buen puesto público y, si las cartas

⁶² Díaz Dufoo, “Pobreza y poesía” (*U*, 23 de junio, 1925), en Díaz Arciniega (1989: 69).

⁶³ *Ibid.*, 75.

eran bien jugadas y la suerte obraba benéfica, una posición influyente en la vida cultural (y política) del país. Hay ejemplos de críticas y observaciones sobre el fenómeno, como la que Henríquez Ureña hace de “la camarilla de gente baja” de que se rodeó Vasconcelos, “colección de gente afeminada y mezquina, en lo moral cuando menos”. O las tristes notas de Alfonso Reyes también sobre Vasconcelos: “me asustó, me dolió, la altanería ignorante de los muchachos; su grosería, sus ganas de hacer daño”. Y sobre los mismos discípulos dice que “tendrán que seguir alimentándose con la charlatanería de Pepe, y aprenderán de él a tener éxito sin saber nada”.⁶⁴ Y lo mismo hay ejemplos sobre Henríquez Ureña y su círculo, que sobre Caso. Sólo por dar un ejemplo, Julio Torri escribe en 1923 a Alfonso Reyes lo siguiente:

Pero sólo cosas desagradables tendría que contarte. Por ejemplo, de Pedro [Henríquez Ureña] me he distanciado completamente. Se ha rodeado de un grupo de muchachos petulantes y ambiguos como Salomón de la Selva, y todo el mundo le llama a su oficina “el taller de fotografía”. Avaro, sucio, egoísta, mataentusiasmos, lamentablemente viejo de espíritu y cursi de gustos, y de un snobismo ridículo. Vasconcelos mismo apenas lo soporta ya.⁶⁵

La situación la resume bien Gutiérrez Cruz, y en este sentido, no es muy diferente del funcionamiento durante el Porfiriato:

Desgraciadamente en la intelectualidad mexicana existe el mismo caudillismo que presenta la política, con todos sus caracteres y con todas sus aberraciones. Todavía más, la intelectualidad mexicana es hija legítima de la política palaciega. Cada uno de los figurones que dictan sobre gusto estético, sobre acierto crítico y hasta sobre ciencia, es un hombre que en el fondo de su conciencia sabe que no ha ganado legítimamente el lugar que ocupa. Todos se han levantado en virtud del favoritismo de los altos personajes políticos o en virtud de los altos puestos que han desempeñado en la compleja administración de los intereses públicos.⁶⁶

Esta colección de testimonios nos da una idea de esos años de querrela en México, que hierven en disensiones y desacuerdos. Sirve también para dimensionar las pugnas entre estridentistas y Contemporáneos, pero no sólo entre estos grupos, pues había multitud de ellos, que en ocasiones coincidían en el ataque a terceros.

⁶⁴ Esta nota y las anteriores, *Vid.* Díaz Arciniega (1989: 68).

⁶⁵ *Ibid.*, 36.

⁶⁶ *Ibid.*, 69.

Queda patente en un comentario que José Juan Tablada dirigió a Germán List Arzubide, a propósito de enconados eventos⁶⁷ derivados del lanzamiento del segundo manifiesto estridentista en la ciudad de Puebla (1° de enero de 1923): “¿Pero Germán, después de las palizas y todo, qué va usted a hacer?, ya a Puebla no la contiene, ya en Puebla no puede usted seguir. Venga usted aquí a México donde los estridentistas tienen ganas de hacer cosas”.⁶⁸

Y es que aunque posteriormente suele acusarse a los estridentistas de colaboradores del gobierno, contradiciendo así sus propios postulados si recordamos que *Actual No. 1* atacaba precisamente los cenáculos cortesanos y “gobiernistas”, la realidad es que la reestructuración del gobierno revolucionario no había dejado espacio ni modo a los jóvenes escritores para hacerse escuchar y desarrollarse independientes y de manera puramente literaria; no existían los medios, las redes ni el público necesarios para ello.

Es por eso que debían encontrar cómo “integrarse”, esto es, pactar de algún modo con el poder político, en alguna de sus facciones, lo cual las más de la veces conllevaba el riesgo de tener que decir lo que había que decir o, cuando menos, ser discretos a propósito de lo que no había que decir. Era eso o callar, lo que significaba desaparecer. Como reconoce Carlos Monsiváis, en ese México de los años 20, tan intelectual y artísticamente activo, “la democracia (secretarías de Estado) es el único patrocinador visible”.⁶⁹

La verdad es que no había muchas opciones y, para nuestros poetas-escritores-intelectuales, casi todas dependían del Gobierno, en forma de puestos públicos en educación, cultura y diplomacia. Prueba es que la mayor parte de los estridentistas y Contemporáneos ocuparon puestos de este tipo. Y aun dentro de este limitado espectro, no todas las opciones eran satisfactorias o convenientes. Tales cargos públicos condenaban a los escritores a oficinas y despachos poco envidiables y, todavía peor, a sueldos poco decorosos. Así por ejemplo, en una carta de 1925, “con desfachatez y

⁶⁷ List Arzubide siguió criticando duramente el ambiente provinciano de Puebla en un artículo, arremetió contra el Colegio del Estado de Puebla, lo que le valió una golpiza por estudiantes. Como List Arzubide solía apoyar a los obreros, éstos amenazaron con atacar el Colegio, que intervino la CROM. *Vid.* Hernández Palacios (1983: 17, 18). También referidos en Mata (1999: 139).

⁶⁸ Citado en Becerra (1983: 19, 20).

⁶⁹ En Patán (2001: 290).

sinceridad, [Alfonso] Reyes invita a Villaurrutia a recorrer el mundo por la única vía posible para el escritor de entonces [...], la diplomacia”.⁷⁰

Hay todavía capítulos mal conocidos de la historia del movimiento estridentista, capítulos que se revuelven y se confunden con los de la historia de México, de sus ires y venires políticos. Uno de ellos, quizá el más inextricablemente unido al destino del estridentismo, es la destitución del gobernador del Estado de Veracruz, del célebre Heriberto Jara; sin duda, un jefe revolucionario fuera de lo común.⁷¹

Suele no destacarse suficientemente la relevancia de este personaje para los estridentistas y sus actividades educativo-político-culturales, pues a veces parece simplemente perderse de vista la acción de este particular “mecenas” gubernamental, definido por el alguna vez editor de la revista *Horizonte*, Gerardo García, como “el revolucionario estridentista”, que no sólo les dio empleo a varios miembros del grupo en una época difícil, sino que con ello permitió que continuaran y realizaran uno de los productos más logrados y notables en nuestra historia editorial, la publicación de la misma revista *Horizonte*, además de la edición de algunos de los libros más representativos del movimiento, como *El movimiento estridentista* (1926) de Germán List Arzubide y las novelas de Arqueles Vela, poniendo para ello a disposición del grupo los recursos que estaban a su alcance: una imprenta nueva, papeles y materiales variados para el trabajo (según permitían las circunstancias y la disponibilidad o no de dinero), alguna red de distribución y difusión; incluso colaboró, bajo el seudónimo de J. Hierro Tavaré (anagrama de Heriberto Jara), con algunos artículos y cuentos que aparecieron en la famosa revista. ¿Podía pedirse más apoyo y compromiso para con un proyecto semejante de parte de alguno de nuestros líderes revolucionarios? Sin embargo, precisamente esta identificación entre Jara y los estridentistas, vía la dependencia de estos últimos respecto del primero, hizo que la caída del gobernador-patrocinador resultara letal y que el grupo quedara sin medios para seguir actuando. A partir de allí, se disgregan y comienzan a trabajar en forma individual.⁷²

Las razones de la Legislatura local para la destitución en 1927 no quedan del todo claras, pero las principales razones son diferencias y conflictos con el presidente

⁷⁰ Palou (1997: 93).

⁷¹ De Heriberto Jara hay ya noticias en 1917, en el Congreso Constituyente reunido en la ciudad de Querétaro. Allí, se dice que perteneció al bando de los radicales o jacobinos (con Francisco J. Mújica y Rafael Martínez de Escobar), partidario de un Estado fuerte y de orientación social, apoyado por Obregón y enfrentado al bando de los carrancistas o moderados. *Vid.*, nota 21.

⁷² *Vid.*, Becerra (1983: 24-26).

Calles y con Adalberto Tejeda, político veracruzano influyente, en relación al tema de la explotación petrolera en el Estado, así como la situación laboral de los obreros en el ramo, a lo que se sumó un grave enfrentamiento con los maestros de la entidad.

De asumir cierto lo que en 1981 recordó Germán List, los desacuerdos de Jara con la presidencia de la República venían desde Obregón, por lo que cuando los estridentistas llegaron a Xalapa, se encontraron con un gobierno estatal “castigado” y, por lo mismo, no precisamente boyante: “el general se había encontrado de pronto con graves dificultades económicas porque, probablemente se había negado a hacer ciertas cosas dentro del gobierno obregonista y le habían cercenado el recibir beneficios, y los que trabajábamos aquí no teníamos sueldo, o escasamente de cuando en cuando conseguíamos recibir”.⁷³

Al plantearnos cómo es que funcionaba el campo literario mexicano en los años 20, podemos hallar respuestas y razones de peso a muchas dudas sobre cómo fue que los jóvenes escritores entraron en conflicto o en relaciones tirantes con el modelo que imponía el nuevo Estado de la Revolución institucional. Ese que se apoyaba en las nuevas organizaciones sindicalistas para llevar a cabo una revolución de las masas trabajadoras. Dice Ricardo Pozas Horcasitas:

La CROM como central de masas que intentó ser única y nacional, manteniendo encuadradas a gran parte de las bases sociales del estado; y el partido, vinculado a la organización laboral y constituido como aparato político nacional, contrastó abiertamente con los partidos locales de caudillos regionales, que fueron el producto de la transformación de la organización militar en política. Ambos, central y partido, forman parte de los instrumentos a través de los cuales se realiza parte importante de la hegemonía del estado en la década de los veinte.⁷⁴

Un nuevo agente político, organización laboral (magisterio estatal), parece haber sido determinante en el derrocamiento del general Jara (caudillo regional a fin de cuentas), al lado de otro caudillo veracruzano más reaccionario, Adalberto Tejeda, y el presidente Calles.

Dice Miguel Macedo que, frente a este impetuoso Estado, “la mercancía intelectual o se vende al Gobierno o no se vende”,⁷⁵ mientras Nemesio García Naranjo, uno de los viejos, hace dura crítica de lo que juzga como una nueva literatura cortesana: “Urbina, sin embargo, no alcanza a percibir la degeneración de los cenáculos, y ante el

⁷³ *Ibid.*, 23.

⁷⁴ En González Casanova (2003: 262).

⁷⁵ En Díaz Arciniega (1989: 64).

enfriamiento de los jóvenes líricos que hoy mariposean en derredor del presupuesto, se retira vencido...”⁷⁶

Este es el México hambriento, sí, de orden y de rostro, pero también de empleos para colocarse en la vía del progreso personal. ¿Cómo actuaron los estridentistas en este panorama? De inicio sabemos que Maples Arce pertenecía a la escasa clase media. Hijo de abogado, estaba en la Ciudad de México estudiando, cuando lanzó su primer manifiesto. Es sumamente relevante la profesión de su padre ya que, según cuenta Germán List Arzubide, Maples padre había participado en “la defensa del petróleo, probablemente uno de los primeros que luchó por arrancarles a las compañías norteamericanas el petróleo [...] eso le trajo muchas dificultades: supieron que luchaba y le cerraron las puertas y tuvo que irse a México con la familia”.⁷⁷ Por ello la familia se hallaba en situación económica relativamente estrecha, y Maples Arce, como hijo varón, era la esperanza de auxilio para su familia. Para tal efecto, recurrieron a un senador de la República,⁷⁸ viejo amigo del padre, quien les extendió la milagrosa carta para el general Jara que, junto con el hecho de que “muchos de los abogados que habían sido sus compañeros [del joven Maples Arce], ya estaban muy bien colocados”,⁷⁹ le abrió las puertas del empleo como juez de primera instancia en el distrito judicial de Xalapa, en su natal estado.

List Arzubide editaba en Puebla la revista *Ser*⁸⁰ y al parecer escribía, además de poemas, ocasionalmente, artículos para periódicos poblanos, pues antes de su traslado definitivo a la Ciudad de México, era miembro del sindicato de periodistas.⁸¹ Ya con trabajo, Maples Arce lo mandó llamar como su secretario particular a Xalapa, y después llegaron Ramón Alva de la Canal⁸² y Leopoldo Méndez.

Al parecer, el momento crucial de empatía entre los dos jóvenes estridentistas y el Gobernador ocurrió en una reunión, en la cual Maples Arce le presentó la dichosa carta, “una carta muy efusiva”, recuerda List, y conversando con los muchachos, el

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ En Becerra (1983: 20).

⁷⁸ Era Alfonso Cravioto. *Vid.*, Schneider (1997: 140).

⁷⁹ En Becerra (1983: 20).

⁸⁰ Nombre derivado de la célebre pregunta “¿Ser o no ser?...”, en Hamlet.

⁸¹ Del cual intentaron echarlo, debido a los alborotos político-literarios en que se involucraba. *Vid.*, Becerra (1983: 19).

⁸² Quien, para cuando lo llamaron, daba clases en la Escuela de Bellas Artes, amén de pintar en su estudio. Fue a Xalapa con un permiso para ausentarse y, una vez habiendo comenzado a trabajar allí, renunció a la Academia de Bellas Artes, según él mismo recuerda. *Ibid.*, 11.

general se volcó hacia ellos dado el común interés por la literatura⁸³ y la cultura en general. Entonces le encargó a Maples Arce un discurso a propósito de la fundación de la Universidad Veracruzana. El discurso resultó tan efectivo que Jara, tres días después, nombró al juez secretario general de Gobierno y a List, invariable, secretario particular de Maples Arce, además de asignar a éste como profesor de literatura en la Escuela de Bachilleres de Xalapa y, algo más tarde, nombrarlo director de la afortunada revista *Horizonte*.

Por su parte, de la vida de Arqueles Vela no se sabe mucho. Ha habido, de entrada, cierta polémica en torno a su lugar de nacimiento, aunque hoy queda por seguro que nació en Guatemala. List Arzubide recuerda: “él venía de Guatemala y por conducto de Juan de Dios Bojórquez, entra a trabajar como jefe de redacción en *El Universal Ilustrado*”⁸⁴, desde principios de 1922. Para cuando nace el Estridentismo, Vela es de los primeros en saludar, con una aguda nota crítica, *Andamios Interiores* de Maples Arce,⁸⁵ y desde las páginas de *El Universal Ilustrado* da a conocer *La Señorita Etcétera*. Vela también les presentó a Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado* entre 1920 y 1934, quien “quería hacer un periódico ágil, en vista de que los dos periódicos que había entonces en México que eran *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, uno se inclinaba por las cosas del pasado, por lo que *El Universal* tenía que ocuparse del presente y hasta del futuro, y Carlos Noriega nos abrió las puertas del periódico”,⁸⁶ lo que fue un servicio enorme para la difusión y las socorridas polémicas estridentistas con el medio literario de la época.

Sobre Arqueles Vela dice Palou:

Un hombre combativo, en cambio, siempre dispuesto a descubrir la originalidad y a renovar lo no renovable, Arqueles Vela, publicó en esos años un par de brevísimas novelas que, junto con Azuela, serán lo más valioso de los inicios de los años locos, *La señorita etcétera*, de 1922 y sobre todo *El café de nadie*, de 1925 [sic],⁸⁷ de la que hablamos ya. Quizá con otras pretensiones Vela supo —con su espíritu desbocado a lo moderno y a lo vanguardista— asimilar las líneas líricas francesas —de Proust a Paul Morand— y española —de Unamuno a Jarnés—,⁸⁸ para escribir entonces un

⁸³ El general escribía, sobre todo, poesía; ejemplo de revolucionario humanista.

⁸⁴ Becerra (1983: 222).

⁸⁵ Crítica publicada en *El Heraldo de México*, “quizás la más extensa de cuantas aparecieron sobre el libro de Maples Arce”. *Ibid.*, 203.

⁸⁶ *Ibid.*, 223.

⁸⁷ Sabemos que una primera versión llamada *Historia del Café de Nadie* fue leída parcialmente en la velada estridentista de 1924 [Schneider (1997: 93), y Mojarro Romero (2011: 94)], aunque el texto apareció publicado como libro en 1926 como *El café de nadie*.

⁸⁸ Hablando sobre Vela, Jorge Mojarro señala “la influencia de su admirado Ramón Gómez de la Serna debería tenerse muy en cuenta y está aún por ser estudiada”. Mojarro Romero (2011: 69).

par de novelas atípicas en las letras mexicanas, antecedentes [sic] directo del tipo de texto que, casi de inmediato, practicarán Villaurrutia, Owen, Torres Bodet y Martínez Sotomayor.⁸⁹

Queda claro que ninguna decisión grupal o premeditada antecedió la mudanza del centro de operaciones estridentista de México a Xalapa, sino que fue, digamos, consecuencia de una urgente contingencia que bien se resolvió para Maples Arce. A excepción de Arqueles Vela, que se queda en la Ciudad de México,⁹⁰ los demás acudieron a su llamado, ante las aparentemente prometedoras perspectivas de trabajo. Atrás quedaron la Ciudad de México y *El Café de Nadie* con su leyenda literaria, y con la no literaria, pues List Arzubide recuerda que ese café, céntrico, en una de las avenidas más bonitas de la ciudad, siempre estaba vacío, y agrega: “después nos dimos cuenta también de que ese café era puerta para otras cosas más, era un café que disimulaba lo que había detrás, pero nunca lo supimos, nunca quisimos saberlo”.⁹¹

En México o en Xalapa, los estridentistas adoptaron una postura no solamente de compromiso con el nuevo proyecto de la Revolución, sino que, con el tiempo, pretenderán erigirse ellos solos como el arte de la Revolución mexicana, algo análogo a lo que harían los artistas plásticos alrededor de Diego Rivera.

Si es verdad que, sobre todo a partir del año 1920, las masas trabajadoras ven modificadas sus formas de organización, y el proletariado industrial irrumpe en la escena como fuerte actor político, merced al sindicalismo, aunque su composición sea heterogénea, “constituida por una amalgama de indios, campesinos, artesanos y algunos obreros con una escasa tradición proletaria”,⁹² también es verdad que en ocasiones las obras estridentistas parecen ser más bien cosmopolitistas que regionalistas y folcloristas, pero en conjunto son, sin duda, un producto mixto, en apariencia contradictorio. Por eso, el conocimiento de las vanguardias europeas no obsta para que un poema como *Urbe* (de Maples Arce) salude con dedicatoria a los obreros de México, o para que el “Teatro del Murciélago” (de Luis Quintanilla) representara danzas tradicionales mexicanas.

⁸⁹ Palou (1997: 89).

⁹⁰ Aunque Pedro Ángel Palou afirma imprecisamente: “De hecho, todos los estridentistas habían conseguido trabajo en el gobierno estatal del general Heriberto Jara”. *Ibid.*, 125.

⁹¹ *Ibid.*, 221.

⁹² González Casanova (2003: 260).

Por eso, nunca está de más señalar que si “la Revolución, con sus dosis de indigenismo y populismo”,⁹³ articulaba una hábil demagogia, no hay razón para dar por descontado que algunos intelectuales creyeran (desde un inicio o no, es irrelevante) sinceramente en un proyecto “revolucionario” y estuvieran dispuestos a actuar o a tomar parte en “la marcha histórica”, y si era colocándose a la cabeza, pues qué mejor. Que con el tiempo se desgastara y perdiera sentido el complejo discursivo, simbólico e iconográfico de la Revolución, es algo que, a la distancia, vemos como inevitable y natural, pero a ellos, que entonces estaban fabricándolo, no les tocaba tan sensata y humilde previsión.

En conclusión, las actividades a las que se consagraron algunos estridentistas a lo largo de sus vidas, bien pueden ser vistas como parte de un compromiso que rebasa ampliamente la literatura y el arte. Esta tentativa, típicamente vanguardista, de modificar “la posición y función de lo estético frente a otros ámbitos sociales institucionales”,⁹⁴ es un fenómeno complejo e incompatible con las simplificaciones, y cuyas dificultades se suman a una característica propia del movimiento estridentista (que ha sido tomada como obstáculo para alcanzar una conceptualización cabal del Estridentismo), que es “el carácter dinámico de su concepción y su práctica de las relaciones entre arte y realidad extraartística”.⁹⁵

Parece que este énfasis por modificar las relaciones entre arte y vida, que se percibe inclusive en su literatura, es precisamente lo que ha irritado y molestado a gran parte de los críticos literarios. Podríamos decir que para gran parte de la visión de literatos y críticos, la literatura es algo que contiene al mundo, mientras que para los estridentistas la literatura es una más de las cosas que el mundo contiene (una privilegiada, hay que decirlo, pero una más).⁹⁶ El desacuerdo puede parecer sutil, pero es tan contundente, que inhabilita a muchos críticos para comprender la propuesta estridentista desde sí misma, y no desde ajenas heredades.⁹⁷

⁹³ Gruzinski (2004: 491).

⁹⁴ Katharina Niemeyer, en Wentzlaff-Eggebert (1999: 187).

⁹⁵ *Ídem*.

⁹⁶ Las implicaciones de la posición estridentista se proyectan hacia la desmitificación del arte en su autonomía y superioridad, especialmente en la desacralización de la literatura, al verse vulnerado su trascendentalismo.

⁹⁷ Un caso típico es, que no parecen percibir o querer percibir el humor y la ironía como parte habitual de la estética estridentista, lo cual ha inducido con frecuencia a lecturas “parciales” (erróneas), cuando no simplemente inoportunas.

CAPÍTULO 2

SE FUNDA UNA TRADICIÓN

2. SE FUNDA UNA TRADICIÓN (la recepción)

2.1 (En la República de las Letras) Guerra después de la guerra.

Cuando se habla del Estridentismo, éste resulta capítulo aparte en la historiografía nacional. Tras su aparición, fue saludado en el extranjero con simpatía, reconociéndosele inmediatamente como otra de las voces de la vanguardia internacional hispanohablante. Sin embargo algo sucedió que ha provocado una lectura parcial de nuestra vanguardia en México. Así, por ejemplo, el Jorge Luis Borges ultraísta escribió una reseña para dar a conocer el primer libro de poemas de Maples Arce (*Andamios interiores*, 1922) y, 79 años después, Carlos Monsiváis tomó un párrafo de dicha reseña y la reinterpretó⁹⁸ con el resultado de que “lo que es un saludo y un elogio de vanguardista a vanguardista, termina pareciendo más bien una burla”.⁹⁹

¿Cómo es que hizo esto Monsiváis? La operación es simple: transmite editada e incompleta la crítica de Borges, la cual destaca las “rejuvenecidas metáforas”,¹⁰⁰ en las que se detiene. La lectura de Monsiváis sobre el Estridentismo es general, se refiere en gran medida a los poemas de Maples Arce, sin tomar en cuenta las particularidades de una obra como, por ejemplo, la de Arqueles Vela, a pesar de que Monsiváis cita un fragmento de *El Café de Nadie*, aunque pondera alto “la obra magnífica de sus pintores, grabadores y escultores”.¹⁰¹

Para ello conviene echar un vistazo a otras opiniones del mismo Monsiváis sobre el Estridentismo y, más aun, asomarse a lo que los críticos y estudiosos en México han dicho sobre esta vanguardia.

Una forma de proceder es ir hacia atrás en el tiempo, de lo más cercano a nosotros hacia lo más lejano, que es como lo hace Evodio Escalante en su estudio *Elevación y caída del estridentismo*. Esta forma tiene la virtud de agregar cierto

⁹⁸ Carlos Monsiváis cita: “El libro *Andamios Interiores* es un contraste todo él. A un lado el estridentismo: un diccionario amotinado, la gramática en fuga, un acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes, al otro, un corazón conmovido como bandera que acomba el viento fogoso, muchos forzudos versos felices y una briosa numerosidad de rejuvenecidas metáforas”. En Monsiváis (2001: 54).

⁹⁹ Escalante (2002: 18).

¹⁰⁰ Borges (2008: 132). La crítica de Borges dice también: “Generoso de imágenes preclaras, el estilo de Maples Arce lo es también de adjetivos, cosa que no debemos confundir con el charro despliegue de epítetos gesteros que usan los de la tribu de Rubén. [...] Por su raudal de imágenes, por las muchas maestrías de su hechura [...] *Andamios Interiores* resaltarán como vivísima muestra del nuevo modo de escribir”. Borges (2008: 134).

¹⁰¹ Monsiváis (2001: 55).

dramatismo y suspenso, al ir descubriendo los argumentos y opiniones comunes que se encadenan desde, digamos, alguien tan respetable como Vicente Quirarte, remontándonos hasta los mismos Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y otros de los hoy conocidos como el grupo de Contemporáneos. Y precisamente hasta ellos es iluminador refluir para dar paso a cierta estupefacción más que sorpresa, pues como veremos, el nombre Contemporáneos entraña un conflicto frente al de Estridentismo (particularmente frente al de Manuel Maples Arce), que ha hecho de la yuxtaposición de ambas posturas algo proclive a una amarga y polimorfa oposición.

Otra forma de proceder es al contrario, desde los más antiguos testimonios hasta nuestros días, la cual ofrece la ventaja de brindarnos una visión progresiva de la recepción que ha ido teniendo el movimiento.

En México, una de las más tempranas recepciones registradas es la de la conocida conferencia de Xavier Villaurrutia “La poesía de los jóvenes de México” (1924),¹⁰² en la que, como es sabido de sobra, minimiza los alcances y la significación posible del movimiento de Maples Arce, a la vez que puede considerarse como la primera aparición pública de lo que será el grupo Contemporáneos. En su conferencia, Villaurrutia dice:

Sería falta de oído y de probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos literarios. Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos*; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia. Muy poco más tarde mereció los honores del proselitismo — “un prosélito es todo lo contrario de un discípulo”—. Sus afines, usando los repetidos trajes que él, repitiendo sus mismas frases, acabaron por parecersele al grado de hacer imposible cualquier distinción personal. Con esto, y sin proponérselo, Manuel Maples Arce ha logrado crear una inconsciencia poética colectiva, un verdadero *unanimismo* —muy semejante, si no fuera lo contrario, al que propuso en Francia Jules Romains—. Lástima que esta conclusión no haya sido previamente anunciada por los estridentistas en sus sonoros propósitos. Aunque, bien mirado, no es tarde para hacerlo.¹⁰³

En “Perspectiva de la literatura mexicana actual”, publicado en un número de la revista *Contemporáneos*, Jaime Torres Bodet hace hincapié en la cuestionable habilidad

¹⁰² Ofrecida en la Biblioteca Cervantes a fines de mayo, mes y medio después de la conocida “velada estridentista”. *Vid.*, Gordon (1995: 15)

¹⁰³ En Escalante (2002: 26, 27) Además, allí mismo, respecto a la imagen “rizar la superficie adormecida”, Escalante rastrea que Villaurrutia la toma de una reseña de José D. Frías (1922), dedicada al manifiesto estridentista. Y la misma idea rizada la empleó también Pedro Henríquez Ureña a propósito de la obra vanguardista de José Juan Tablada.

poética de Maples Arce (colocándolo, comparativamente, por debajo de Novo y Pellicer) y en que la novedad, el vanguardismo de su poesía, es superficial, ya que en el fondo es un romántico trasnochado. Las palabras de Torres Bodet son:

Con menos limpidez irónica que la de Novo y un vigor menos significado que en la de Pellicer, se advierte ya, en la obra de Maples Arce, una generosa inquietud de renovación que, aunque no modifica sino la superficie de sus *poemas interdictos*, acabará muy pronto por destruir los *andamios interiores*, románticos, sobre cuyo esqueleto sentimental el lector atento había visto esbozarse su demasiado rápida construcción. Todo cabe, todo — hasta la poesía— en la impaciencia laboriosa de este poeta. Pero la temperatura que circula en las arterias de sus alejandrinos lo salva en el preciso punto en que lo compromete, ligándolo —a él que hubiera querido aterrizar de un salto hermoso, brusco, sobre el litoral de un mundo nuevo— con la misma tradición de melancolías que el programa lírico de su escuela: el estridentismo, hace profesión de abominar.¹⁰⁴

Hay que resaltar que ésta ha sido una opinión común a lo largo del siglo XX. Las mismas ideas, la misma crítica, los mismos reproches a Maples Arce y su estridentismo. Sin embargo, a partir de fines de los años 80 surge otra forma de aproximarse al grupo vanguardista mexicano, como veremos en su momento.

También abordaremos el crucial y espinoso asunto sobre los conceptos de modernidad, vanguardismo y renovación, que al parecer es en gran medida lo que se halla en disputa entre estridentistas y Contemporáneos (amén de entre aquéllos y los críticos posteriores), provocando o alimentando sus desavenencias y encontronazos.

Es claro que entre Contemporáneos y estridentistas hay conflicto. No es ningún secreto que estaban enemistados y eran opuestos política, ideológica, estética y, en consecuencia, laboralmente.

Es igualmente sabido que si uno de los dos grupos en pugna durante los años 20 tuvo alguna descendencia y, de un modo u otro, forjó la tradición literaria del México del S. XX, no fueron los estridentistas. Además, el legado de los Contemporáneos va más allá de sus obras; se extiende por sus comentarios, fundando otra tradición, una sobre la “que la crítica posterior ha juzgado al estridentismo”.¹⁰⁵ Para Evodio Escalante, los textos fundadores de todo un modo de ver y juzgar el Estridentismo, de hecho, de un modo de entender y concebir la poesía, la literatura y la cultura, son los fragmentos de Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet aquí reproducidos.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 31, 32.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 25.

Hasta donde sabemos, la conferencia de Villaurrutia fue la punta de lanza, el primer ataque directo de lo que se convertiría en un conflicto extendido por décadas, seguido por la artillería de la célebre *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), como sabemos, no hecha por sino solamente firmada por Jorge Cuesta.

Esta antología contiene en buena medida el canon nuevo de la poesía mexicana que buscaban fijar los jóvenes de Contemporáneos, es decir, su incorporación en la historia de nuestras letras con una pródiga y favorable representación, caso contrario al de muchos de los poetas que en ella aparecen, a juzgar por las afiladas notas de presentación.

En lo que a los estridentistas se refiere, la magnanimidad de los autores de la antología los hace incluir a Maples Arce, y nada más. La nota es muy elocuente. Bien vista su selección, no parece que el interés literario sea el eje, sino el solo propósito de denostar. La nota dice:

Manuel Maples Arce ocupa, dentro del “grupo de soledades” que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México, un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó —en un alarde de “acometividad pretérita”, romántica— con el nombre injustificado de *estridentismo*, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa. Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de vanguardia. El marco de socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad.

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 habilidad— lo ata a esa tradición que continúa precisamente cuando más la ataca.¹⁰⁶

¿Quién escribió la infamante nota? Según Efraín Huerta proviene de Bernardo Ortiz de Montellano.¹⁰⁷ Guillermo Tovar y de Teresa asegura, con ejemplar anotado en mano de la antología de Cuesta, perteneciente a Jaime Torres Bodet, que el autor fue este último.¹⁰⁸ Otras opiniones podrían señalar a alguien más. Lo constante es que a Cuesta jamás se le nombra.

De cualquier modo, esto abrió el frente en la guerra de las antologías, cuya tradición durante nuestro siglo XX ha perdurado como instrumento de configuración (por el doble proceso de inclusión-exclusión) de grupos. No sabemos cómo tomó

¹⁰⁶ Cuesta (1985: 99)

¹⁰⁷ Gordon (1995: 21)

¹⁰⁸ Tovar y de Teresa (1994: 61-63) y en Stanton (1998: 25-42).

Maples Arce la nota, pero sabemos que después de unos doce años elaboró una antología propia, con toda la apariencia de revancha, la cual fue publicada en Roma, donde se hallaba en misión diplomática (lo cual potenciaba sus alcances). Es un libro primoroso titulado *Antología de la poesía mexicana moderna*. Sí, exactamente igual al de la antología firmada por Cuesta, y que era su total antítesis.

La antología “de Cuesta” es un librito económico en el que no aparece antologado el “autor”.¹⁰⁹ La de Maples Arce es un libro en papel elegante, cuya selección de poetas recoge precisa y cuidadosamente a muchos de los que había dejado fuera su antecesora, caso que, por cierto, no es el de Jorge Cuesta, quien en la segunda *Antología de la poesía mexicana moderna* (1940) tampoco figura. Además, es de suponerse que la antología de Maples Arce (en la que se incluye a sí mismo), aprovechando las facilidades que le suponía su cargo diplomático, fuera “estratégicamente” distribuida desde Europa, sirviendo de referencia por varios años como la muestra oficial del trabajo de los poetas mexicanos modernos, con lo cual se cumplía parte de la venganza.

Particularmente ignominioso resultó el desquite para Ortiz de Montellano, para cuya representación Maples Arce eligió el poema “Lo mejor del año”, versión de una canción infantil aparecida en el libro *El trompo de siete colores* (1925),¹¹⁰ y que dice:

“Mañana, domingo,
se casa Benito
con un pajarito...

Mañana, domingo,
nos vamos al campo.
Llevaremos un pollo bien frito
Y un vinillo rojo...
¡Lo mejor de año!

¡Un día de descanso!

Mañana, domingo,
nos vamos al campo:
¡adonde no lleguen las ondas de radio!”¹¹¹

¡Vaya con la poesía moderna!, piensa uno. Mas la revancha no paró allí. Maples Arce había escogido para imprimir su antología la *Stamperia Poligrafica Tiberina*, no

¹⁰⁹ La que parece ser la razón por la cual le piden a Jorge Cuesta que la firme, según una carta dirigida a Cuesta a nombre de Villaurrutia, Torres Bodet y González Rojo, recogida en Stanton (1998: 35).

¹¹⁰ Para una visión más amplia del caso, *Vid.*, Gordon (1995, 11-35).

¹¹¹ Ortiz de Montellano (2005: 125).

sólo por su prestigio, sino porque, según sus memorias, él mismo se cercioró “de sus posibilidades”.¹¹² Y aunque el poema de Ortiz de Montellano aparece con sus eñes, desconcertantemente el título no la tiene, con lo cual queda titulado “LO MEJOR DEL ANO”. Sobra explicar la relación de esto con las acusaciones e insinuaciones sobre la sexualidad que prodiga a su víctima y a sus “compañeros de tribu”,¹¹³ lo que no es poca cosa teniendo en cuenta que automáticamente se activa una alusión a la polémica de 1925, sobre el afeminamiento en la literatura mexicana.¹¹⁴

Ya en los años 30, cuando Maples Arce era diputado federal, había participado en una campaña poco honorable dirigida a separar a cualquier homosexual de los puestos de gobierno, pues se consideraba deshonrosa su presencia y servicio al Estado. Según otro punto de vista, la finalidad era conseguir plazas, puestos públicos, debido a la escasez de empleo de ese nivel y, a algunos, se les ocurrió combatir a los homosexuales visibles, Contemporáneos los más conspicuos, quienes terminaron por tener que abandonar sus puestos burocráticos.

Tal participación parece haber provocado, a su vez, respuesta por conducto de Jaime Torres Bodet, quien entre 1946 y 1948 fue Ministro de Asuntos Exteriores y, al parecer, aprovechó para “congelar” a Maples Arce en un poco agradable exilio en Panamá.¹¹⁵

Todas estas anécdotas son también parte de la historia de las letras, su urdimbre puede explicar o echar luz sobre el acontecer literario, pues los actores compiten por los beneficios específicos del campo, como evidencian los estudios realizados a partir de la teoría de campos de Bourdieu.

Pero sería un error grave creer que todo se queda allí, en maledicencias y puñaladas traperas, ya que detrás y debajo de éstas hay un verdadero universo de relaciones, motivaciones e intereses, inmediatos y a largo plazo, mezquinos y sublimes, pues al final de todo está el juego con el poder, simbólico, político, económico. Y el

¹¹² Maples Arce (1983: 67).

¹¹³ Como dice el mismo Maples Arce en la nota a Salvador Novo, en la que lo denuncia abiertamente como homosexual. La acción de Maples descubre dos cosas: uno, que los sujetos de la Modernidad no siempre son sujetos modernos, y dos, que las vanguardias (de izquierda o derecha) no necesariamente tienen los pensamientos más avanzados.

¹¹⁴ Acusaciones similares las hubo desde la temprana recepción de la antología de Cuesta. Anthony Stanton menciona un documento “divagatorio” (*La antología del señor Cuesta*) escrito por Carlos Pellicer en 1928 (quien al igual que Novo y Gorostiza, no participó en el proyecto de la antología de Cuesta), en el que descalifica el libro por su “exquisita feminidad” y porque “Pocas veces una antología ha sido formada con un criterio tan enclenque y con un buen gusto tan sospechoso”; en Stanton (1998: 33).

¹¹⁵ *Vid.*, Corte Velasco (2003: 46, 47).

México de los años 20 es particularmente sensible a estas tensiones, pues está definiéndose, a la vez que realizándose, un proyecto de nación, de gobierno, de cultura; están siendo creadas instituciones, una identidad; es eso lo que nos interesa.

2.2 La crítica adversa.

Como hemos notado, hubo una especie de enfrentamiento entre estridentistas y Contemporáneos, ambos grupos aspirantes a renovar las letras mexicanas, ambos con propuestas de signo cosmopolita, ambos respetuosos de Ramón López Velarde y José Juan Tablada. Sin embargo, divergentes.

A partir del desacuerdo entre ellos, apoyada fundamentalmente en las opiniones vertidas por Contemporáneos, la crítica sobre el Estridentismo se ha caracterizado durante más de medio siglo por una cuasi unanimidad, según la consideración de Villaurrutia, como a continuación veremos.

En la década de los 50, Antonio Castro Leal se refiere a la vanguardia mexicana en términos poco halagadores. Para él, no se trató de un esfuerzo serio de renovación estética, sino de una travesura juvenil fracasada, ya que, a pesar de haber anunciado una revolución, sólo dieron una escaramuza “en la que había más buen humor que doctrina”.¹¹⁶ Esta opinión es representativa de toda una vertiente de la crítica en torno al Estridentismo. Sigamos revisando.

En su ilustrativo trabajo *Elevación y caída del estridentismo*, Evodio Escalante hace notar cómo, a partir de textos formulados en los años 20, se crea una tradición discursiva en la crítica literaria alrededor de Contemporáneos, tradición que continúa en críticos como Antonio Alatorre, Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco y Vicente Quirarte.

Con esto en mente, conviene revisar cómo la crítica ha recibido a los estridentistas. Una de las voces que han opinado sobre el tema es la del académico Antonio Alatorre, y que dice:

¹¹⁶ *Vid.*, Castro Leal (1953) y Corte Velasco (2003: 42)

Esta necesidad profunda es lo que suele faltar en los llamados ‘estridentistas’. El movimiento estridentista hacía profesión de antitradicionalismo a toda costa, antitradicionalismo por encima de todo. Era pues, una actitud exclusivamente destructora, negativa, sin nada que tuviera que ver con la creación auténtica [...] Daban una sonora bofetada a la tradición, y no iban más allá; no ponían nada sobre los pedestales vacíos.¹¹⁷

La trayectoria de Antonio Alatorre nos hace reconocerlo como un espíritu defensor de la tradición española y la historia. Su opinión, aquí, lo comprueba. Alatorre emplea términos como “necesidad íntima” o “profunda” como condición para que una renovación literaria sea verdadera o “auténtica”. Se adivina que en él prevalecen términos decimonónicos de la concepción del arte; se refiere a la expresión personal del ser, al genio individual: el culto romántico.

Alatorre es muy claro en cuanto a sus conceptos. Para él, la creación artística excluye la destrucción (que puede llegar a ser una forma de construcción) y tiene un valor “positivo” en tanto se finca sobre la (o una) tradición. Y la finalidad de esta creación es la erección de más monumentos que continúen la tradición. De hecho los monumentos son necesidad y una perspectiva de pedestales vacíos (como en un cuadro surrealista) parece causarle desazón, o verdadera angustia.

A pesar del desacuerdo de Alatorre con el Estridentismo, existe, en el fondo, coincidencia entre ellos, ya que aunque Maples Arce anuncia un arte a-mimético de tipo creacionista en su primer manifiesto, “lo basa en la ya tradicional estética del genio y, particularmente, el paradigma romántico de la poesía como autoexpresión del individuo”,¹¹⁸ además de que la propugnada a-mimesis se relativiza ante el propósito de plasmar la “belleza del siglo” y las máquinas, lo cual supone ya una función representativa de la realidad.

No es raro que al Estridentismo (como a otras vanguardias) se le note un carácter romántico, el cual ya señalaban los Contemporáneos. Es así, naturalmente. No hay que olvidar que las vanguardias, a fin de cuentas 1) son un producto de los hijos rebeldes de la (pequeña) burguesía y 2) representan algo así como el último avatar del espíritu romántico, en manos de las clases medias.¹¹⁹

La revuelta romántica se alza frente a “un” modo “burgués” de concebir la vida, el arte y la moral. Los estallidos vanguardistas se lanzan contra lo mismo, más

¹¹⁷ Alatorre (1993: 35)

¹¹⁸ Katharina Niemeyer en Wentzlaff-Eggebert (1999: 188)

¹¹⁹ Vid. Poggioli (2011: 58-70)

extremistas y virulentos, incluso apuntando un cuestionamiento de la “tradicción” y jugando con el concepto de arte. Aun así, lo normal es que la anti-institucionalidad vanguardista se fundamente en la llamada “institución arte”, es decir, aprovechando la entonces ya convencional autonomía del arte.

Si hiciésemos un rastreo eidético, muy probablemente nos encontraríamos de frente con una serie de planteamientos de los siglos XVIII y XIX; aquéllos que hablan de la razón y el progreso (Balfour, Turgot, Condorcet, Fichte, etc.), así como con el moderno mito de la universalidad, todo lo cual dio pie al Iluminismo e inspiró obras como *La decadencia y caída del Imperio Romano* (1776), de Gibbon.

A fines del S. XVIII se dio una mudanza de la confianza en el progreso y el futuro, hacia una sospecha o temor de que, habiendo Europa alcanzado el cenit de la civilización, el desarrollo y la riqueza, acaso lo único que podía sobrevenir era la dolorosa decadencia. A este trueque contribuyó mucho la visión de Jean-Jacques Rousseau, quien al triunfo del capitalismo opulento contraponía la corrupción moral de Europa.¹²⁰

De aquí se desprende la visión “decadentista”, que ve en el implacable encumbramiento de la burguesía (esos mercenarios del oro, enemigos de toda nobleza simbólica trascendental y sublime) y sus pobres ambiciones un factor determinante de la decadencia y vulgaridad del espíritu humano (en realidad, europeo y occidental, si hacemos a un lado la mirada universalista, es decir eurocentrista), tal como lo percibieron, por ejemplo, William Blake y Charles Baudelaire. El infame resultado se supone en la obscena barbarie de la abundancia, particularmente europea y americana.¹²¹

En este sentido, respecto del decadentismo, puede haber vanguardias bajo su signo, de carácter pesimista y angustioso, como el expresionismo, el simbolismo, y otras que, como el futurismo o el cubismo, parecen mostrarse más optimistas e ilusionadas (cuando menos, “propositivas”) con una idea de progreso, de una nueva e irrevocable era que comienza. Ambas, sin embargo, atacan, corroen y minan, en parte, los órdenes establecidos: ético, moral, estético y, consecuentemente, político, por lo que en distintos contextos se les ha llegado a señalar un carácter nihilista. El Estridentismo, si de señalarle un carácter se tratase, quizá sea una vanguardia más emocionada que

¹²⁰ *Vid.*, Herman (1998: 29-40)

¹²¹ Como más tarde señalará Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*.

ilusionada, si bien, colocada del lado del futurismo y el cubismo, y cuya postura política se acercaría al agonismo.¹²² De cualquier modo, respecto a la discusión de su falta de propositividad, su “negatividad”, volveremos más adelante, al tratar sobre el principio de alteración de la praxis vital de las vanguardias, en la tercera parte de este trabajo.

Veamos ahora el caso de Carlos Monsiváis, quien según muestra Escalante, ha “sepultado’ [...] al estridentismo durante el último medio siglo”.¹²³ De Monsiváis cita fragmentos en los que se leen opiniones como esta de 1970: “el estridentismo era la parodia a pesar suyo de la vanguardia [...] sus poemas [...] nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil”,¹²⁴ reformulación de una idea que ya había publicado unos años antes, y en la que los reduce a mero “entusiasmo adolescente”,¹²⁵ reciclaje que no es raro ni notable si no fuera porque Escalante hace un revelador rastreo de una opinión en la que José Gorostiza dice “el estridentismo se erigió en escuela del desacierto, a semejanza de un niño malcriado que, no distinguiendo la rebanada más pequeña de un pastel, se la toma por la grande”.¹²⁶ De nuevo, la fuente parece ser los Contemporáneos.

José Joaquín Blanco opina como Monsiváis y se queja de que los estridentistas, a excepción, a veces, de Maples Arce (y este es el mérito que lo convierte en el único rescatable y digno de mención), no se dejan leer. Además, en su obra *Crónica de la poesía mexicana* coloca erróneamente a los estridentistas, haciéndolos aparecer en nuestras letras después de los Contemporáneos, en el apartado “Los años treinta”.¹²⁷

Al parecer, Monsiváis encara el problema desde una concepción basada en la relación centro-periferia, y su referente es el “centro”. A pesar de los desajustes provocados por la Revolución, México era una capital cultural (y producía sentido con lo que había a la mano, improvisando como sucede siempre en condiciones de precariedad) abierta a influencias diversas, que en otros centros con una tradición

¹²² Esto dado su interés por la oposición, el escándalo “estratégico”, que los lleva en la práctica a cierta forma de conflicto político en un marco implícito que presupone una discusión sobre la democracia. A fin de cuentas, como rescata o mantiene elementos de una tradición literaria, no puede ser considerado como nihilista.

¹²³ Escalante (2002: 15-17).

¹²⁴ Monsiváis “Los estridentistas y los agoristas”, en Oscar Collazos *Los vanguardismos en América Latina* (1970: 169-173)

¹²⁵ “Prólogo” a *La poesía mexicana del siglo XX* (1966: pp. 48-53)

¹²⁶ Citado en Escalante (2002: 17)

¹²⁷ Blanco (1977: 257, 258)

intelectual más sofisticada resultarían meros exotismos y no componentes del quehacer artístico.

No hay pedido de reconocimiento, es una afirmación de principios; la contribución que pueden dar al nacimiento del hombre nuevo tras la primera Guerra Mundial y el desgaste del *ethos* romántico. En los años 20 todo está por hacerse, el futuro, el mundo, parecen prometedores. Si los estridentistas se inclinan por el lado de la parafernalia revolucionaria, es porque corazón lo pide y el régimen lo consiente. Si los Contemporáneos toman el camino “aburguesado” (cosa que México, verdaderamente, estaba lejos de ser), es por convicción personal, sin importar si el régimen no lo consiente. Finalmente para difundir una imagen del mito nacional, a la larga, el régimen recurrirá a la eficacia del cine.

Por su parte, Vicente Quirarte prescinde del tono mordaz y agresivo para descalificar. Con gran acierto, señala que los estudios sobre el Estridentismo adolecen de parcialidad y, lo más importante, reconoce que lo que hace falta es entrar a los mecanismos de su poética. Pero desde su perspectiva, simplemente sucede que los “gestos” estridentistas son más valiosos que las obras, y dona una sonrisa condescendiente a los carnavalescos muchachos, en y para quienes todo fue una aventura, un juego sin seriedad y, por ello, sin valor verdadero.

Refiriéndose a la “tradicción de Contemporáneos”, Escalante observa que Vicente Quirarte “está hablando desde su intimidad con ella”, y agrega:

La tradición de Contemporáneos, entendida no sólo como un conjunto de hábitos de lectura sino también de normas estéticas, que proporcionan los patrones a partir de los cuales decidimos qué es y qué no es un buen poema, están pesando en su juicio de una manera decisiva. Se trata, sin lugar a dudas, de una suerte de círculo hermenéutico: se parte de lo que aporta una tradición, que ha sido asimilada por el crítico, cuyo juicio, a su vez, no hace sino reiterar con un gesto valorativo lo que esa tradición enseñó a valorar. Cae por su propio peso que al crítico educado en los Contemporáneos los textos de Maples Arce le parecerán de inferior calidad”.¹²⁸

De nuevo, los parámetros del juicio se basan en una comparación con los Contemporáneos, quienes son modelo de calidad (y cualidad) literaria. Para el profesor Quirarte, como es comprensible y hasta natural en la academia, lo más importante es “la página impresa”, que es a lo que se reduce “la obra” y el arte.¹²⁹ Sin embargo, esta

¹²⁸ Escalante (2002: 23, 24)

¹²⁹ Cf. Quirarte (1993:119-132)

postura implica olvidar factores como la performatividad que, muchas veces, constituyó un elemento clave y altamente significativo de las vanguardias, al punto de que dicho elemento performativo complementaba las obras, al contribuir al completamiento de su significación o la del fenómeno estético. Así, los “gestos” estridentistas jugaban un papel central en las actividades del grupo, eran el “sabroso escándalo” que menciona List Arzubide, el ruido, la estridencia. No olvidemos nosotros que, en los textos donde Maples Arce habla de la teoría estética de su movimiento, el Estridentismo privilegia la emoción por sobre la razón, la vivencia por sobre el cálculo.

2.3 La crítica favorable.

De acuerdo con la crítica que ha sido repasada, hay un amplio consenso sobre que los estridentistas no fueron grandes poetas. No como sus “rivales” los Contemporáneos. O sobre que sus intenciones e ideas fueron más grandes que sus obras literarias. No llegaron al justo equilibrio.

Ante esta visión que les ha concedido sólo menciones ocasionales (en realidad siempre variantes de los mismos comentarios, como se ha visto), una pregunta interesante es ¿por qué no nada más se los olvidó, si lo merecían? Sin duda porque no podía dejar de reconocérseles algo, logros, innovaciones y hasta aciertos. No hay que olvidar, además, que la crítica hace parecer que se trata de un movimiento exclusivamente poético,¹³⁰ y a partir de allí es juzgado, cuando en verdad la obra plástica es de suma importancia, particularmente la gráfica.

Ligados al tema de la identidad mexicana, es innegable que su movimiento buscó contribuir a la construcción de otro país, uno moderno, tal vez democráticamente abierto a nuevas opiniones, a la crítica y la renovación. Su apuesta cae del lado de lo novísimo, de la apertura cultural al cosmopolitismo. Son —junto con Contemporáneos— reformulación y ampliación del ser mexicano: no más constricción de una imagen restrictiva. Sin embargo, la carga cosmopolitista se estrelló contra la pesada maquinaria mitificante de la prescriptiva identitaria nacional, que velaba por unos intereses bien definidos y no sentía, según sus cálculos, ningún provecho en aprender a ser cosmopolita.

¹³⁰ Centrándose, casi monomaniáticamente, en la obra de Maples Arce, como si ninguna otra existiese.

Aunque refiriéndose a los Contemporáneos, el mismo Carlos Monsiváis reconoce que en la “Vida-de-hoy” del primer tercio del S. XX:

El vértigo industrial (jazz y acelerador, foxtrot y rascacielos) supera y traspasa los viejos fetiches del “buen gusto” y lo “específicamente nacional”. Entonces y como ocurrió con los poetas modernistas, una élite ve en la adopción de influencias extranjeras no la sumisión colonial sino el instinto de sobrevivencia y la avidez del conocimiento. El desarraigo nacional, explicará Jorge Cuesta, es la posibilidad del arraigo intelectual”.¹³¹

Desde el primer manifiesto, el Estridentismo se coloca como oposición estética, ideológica y política. Mas su discurso no solamente confronta a la posición dominante, también se lanza contra la dominada:

Es decir, el estridentismo introdujo una nueva posición, la de la oposición radical, que en un primer momento amenazaba ante todo la de los jóvenes alrededor de Vasconcelos, ya que les disputaba precisamente la legitimidad en cuanto oposición y representación de la literatura «a la altura del tiempo». La mayoría de estos autores se percató bastante pronto de este reto e hizo lo que pudo para relativizar y hasta negar al estridentismo su carácter vanguardista.¹³²

Además, parece que lo que más antipatías les ganó a los estridentistas fue su tono, que la crítica ha tomado como síntoma de su chocante inocencia, o petulante inmadurez. A pesar de este hecho y la consecuente ola crítica que lo condena, el Estridentismo también ha suscitado una crítica cuyo interés central no es remarcar sus “fallas”, “desatinos” y “carencias”, sino adentrarse en el movimiento, en sus obras, para comprenderlo en sí mismo. Este último tipo de crítica, es el que revisaremos a continuación.

Ya hemos mencionado, en un capítulo anterior, que ese México de los años 20 planteaba exigencias, a veces severas, a la forma de concebir y de hacer literatura. Remarcamos que, a pesar de los riesgos y latentes contradicciones, el Estridentismo lanza una condena contra el provincianismo, el (auto)exotismo y, en esa dimensión cosmopolita, a lo pretendidamente real de la supuesta “realidad” mexicana.¹³³ Sin embargo, durante buena parte del S. XX, triunfará el nacionalismo folclorizante mejor o peor logrado, como fórmula de lo mexicano, lo cual tiene sus muy particulares

¹³¹ En Patán (2001: 291)

¹³² Katharina Niemeyer, en Wentzlaff-Eggebert (1999: 193)

¹³³ Esa ruralidad que es immortalizada en las obras de Azuela y Rulfo, que algunos creyeron “costumbrista” y tomaron por imperecedera y única realidad de México, casi hasta el final del S. XX.

explicaciones para cada caso. Mas a pesar de la demagogia de los artistas nacionales, “disimulan mal la brecha que separa a estos creadores [Kahlo y Siqueiros, pero igual vale para muchos otros] de las masas mexicanas”,¹³⁴ mostrándose en todo momento “condescendientes pero lejanos”.¹³⁵

De nuevo es Germán List Arzubide quien recuerda y reconoce la situación, al decir que el gobernador Heriberto Jara:

comprendió que en nuestra protesta lírica y nuestra actitud combativa contra lo apolillado y lo falaz, había una actitud de violenta repulsa a todo lo inútil, lo ruin, lo parasitario o mendaz, en conjunto, la imagen de un mundo que había engendrado la miseria, el dolor, la angustia, la desilusión y el desencanto que iban infiltrándose en la savia viril de nuestra juventud y de nuestro pueblo.¹³⁶

Stefan Baciu anota que “el Estridentismo ha sido el único movimiento literario y artístico de Latinoamérica, que acompañó una revolución en marcha, y se disolvió en el momento en que esta revolución comenzó a ‘institucionalizarse’ ”.¹³⁷ De modo que el movimiento artístico llamado Estridentismo es cabal y positivamente comprensible sólo en la medida en que nos acerquemos al relato que construyeron los mismos estridentistas para dar cuenta de cómo vieron, cómo vivieron y cómo fueron concibiendo su(s) proyecto(s).¹³⁸ De otro modo, como se verá, se corre el riesgo de comprenderlo con parcialidad, lo cual ha afectado necesariamente las valoraciones que, invariables, habían resultado como crítica literaria.

Ha sido recurrente el cotejo, comparación, confrontación entre estridentistas y Contemporáneos, con más o con menos fortuna y utilidad, dependiendo del enfoque y la intención. Se entiende esta tendencia, dado el propósito renovador de ambos grupos, más allá del hecho de que hayan sido coetáneos, hasta conocidos en ocasiones, y de que hayan interactuado directamente en la construcción de la vida cultural del país. En consecuencia hay enfrentamientos, dado que en el campo cultural ambos buscan ganar el capital simbólico de distintas maneras y fuentes, para sumarlo a su propuesta. Ante

¹³⁴ Gruzinski (2004: 492)

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ En Schneider (1997: 140)

¹³⁷ En Becerra (1983: 35)

¹³⁸ Elemento fundamental de ese relato es el correlato revolucionario, que al respecto es siempre un referente de interés.

este contexto, es crucial una distinción entre dos tipos de renovación,¹³⁹ una de discursividad eminentemente estética (que, desde luego, presupone alguna postura política, por vaga que parezca) y otra de discursividad más política (cuya militancia no excluye lo estético). Esta distinción cabe entre las causas que enfrentaron a ambos grupos, al estar, los Contemporáneos, más circunscritos al primero, mientras que los estridentistas se volcaban al segundo, a la opción “revolucionaria”, como lo hicieron futuristas y surrealistas.

Una de las más tempranas críticas que intentan entender el Estridentismo se debe a Pablo González Casanova¹⁴⁰ y apareció en *El Universal Ilustrado* el 29 de mayo de 1924. En ella, elogia el impulso renovador sobre el lenguaje, el léxico y el uso de la metáfora en su capacidad para expresar el mundo moderno, y no duda en augurarle un triunfo futuro a la vanguardia mexicana: “El día está muy lejano aún, pero cuando llegue, cuando seamos sinceros con nosotros mismos, declararemos nuestra admiración por el poeta estridentista, más al alcance de la mentalidad contemporánea que la obra tan ensalzada como incomprendida de un Píndaro o de un Jayadeva”.¹⁴¹ Cabe destacar que los comentarios de González Casanova se refieren a *La señorita Etcétera*, “pequeña obra maestra del original forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas”,¹⁴² y no a la obra de Manuel Maples Arce.

Otro comentario positivo sobre el Estridentismo se debe a Octavio Paz, en su ensayo “Poesía mexicana moderna”.¹⁴³ Transcribo un fragmento que habla por sí solo de la postura y la opinión de Paz al respecto:

Las notas acerca del “estridentismo” carecen de simpatía. Ese movimiento, abortado, es cierto, representó de todos modos una saludable y necesaria explosión de rebeldía. Lástima que durara tan poco. Lástima, también, que no haya tenido herederos directos.¹⁴⁴

¹³⁹ Empleo el término renovación, porque revolución y revolucionario han adquirido una carga semántica, difícil de quitar, que liga el concepto con la acción política y social, especialmente la orientada a la izquierda, al socialismo o al comunismo, aunque por la derecha puede incluirse el fascismo.

¹⁴⁰ (1889-1936) Filólogo, lingüista, escritor, periodista y académico mexicano.

¹⁴¹ “Las metáforas de Arqueles Vela. La filología y la nueva estética”, en *El Universal Ilustrado*, mayo 29, 1924; número dedicado a la República de Guatemala, p. 92. (El artículo se encuentra en las pp. 42 y 92).

¹⁴² Una lectura sobre el trabajo de González Casanova se encuentra en Schneider (1997: 97-100).

¹⁴³ En *Las peras del olmo* (1965: 65-79)

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

Después de décadas de silencio y hasta voluntario olvido, es el argentino Luis Mario Schneider el primero en emprender un proyecto sistemático de recuperación del movimiento. En 1970, el INBA¹⁴⁵ publica *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, que fuera su tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Este estudio es capital para la historia de la vanguardia mexicana y un texto imprescindible para la literatura mexicana, pues resitúa en consideración un capítulo oscurecido que por momentos parecía que no pasaría a formar parte de la historia de nuestras letras.

El trabajo de Schneider, minuciosamente documentado, procura una historización “a dos bandas”. Primero, de los años 20 “posrevolucionarios” en México y, entonces, del Estridentismo en tal contexto. En parte, este texto sirve de base a Silvia Pappé para reflexionar y plantear su propio análisis, claro está, desde un contexto y un horizonte distintos, si cabe decirlo, más crítico, como veremos en su momento.

En 1985, Schneider publica una recopilación de la obra poética estridentista, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM: *El Estridentismo. México 1921-1927*. Importante resulta, además, la obra de Schneider por recoger opiniones de figuras notables de la literatura, respecto a las vanguardias, y por comentar la recepción de Ramón López Velarde y José Juan Tablada que, como es sabido, fueron reconocidos y respetados por los estridentistas.

Otro estudioso de la literatura que dedicó tiempo al Estridentismo fue el americano Kenneth Charles Monahan, quien en 1972 presentó su tesis doctoral *Manuel Maples Arce and Estridentismo*, un capítulo de la cual fue publicado en 1981, en *La palabra y el hombre*.¹⁴⁶

En “Preludio al Estridentismo”,¹⁴⁷ Monahan rastrea la génesis del movimiento entre la producción anterior al primer manifiesto (lírica y periodística), buscando indicios de lecturas, influencias e inquietudes.

Uno de los más entusiastas críticos ha sido el rumano-brasileño Stefan Baciu, para quien el Estridentismo resulta valioso por el mero hecho de introducir tendencias renovacionistas en la literatura mexicana, más allá de la discusión acerca de si dejaron o

¹⁴⁵ Instituto Nacional de Bellas Artes.

¹⁴⁶ El capítulo es “El apogeo del movimiento estridentista”, en que trata del período jalapeño del movimiento. La tesis está disponible en la UNAM.

¹⁴⁷ En Becerra (1983: 95-110)

no grandes obras de arte. Baciú se interesa por el Estridentismo en tanto movimiento cabalmente vanguardista, es decir, estética e intelectual-políticamente, que se da a la par de la culminación de la Revolución mexicana y se desvanece con la institucionalización de ésta.

También se debe a Baciú la inclusión de Jean Charlot y de Miguel Ángel Asturias, así como de David Vela —hermano de Arqueles—, en la comunidad estridentista, aunque distinguiendo ésta del núcleo estridentista propiamente dicho.¹⁴⁸

En el prefacio crítico a *Las semillas del tiempo*, de Manuel Maples Arce, Rubén Bonifaz Nuño observa en retrospectiva la obra del autor. En su balance, Bonifaz Nuño elogia la construcción de imágenes y la capacidad de Maples Arce para mostrar su mundo, el ámbito en que le tocó vivir. Ve pues, en el Estridentismo, una aportación que ayudó a la formación de una literatura mexicana más sólida.

Por su parte, Esther Hernández Palacios reconoce que la novedad de la escritura estridentista no reside en el aspecto formal de todo el texto, lo que ya habían señalado tanto Villaurrutia como Torres Bodet. Por el contrario, la versificación de los vanguardistas es más bien tradicional, con alejandrinos y heptasílabos, muchas veces rimados consonantemente. Al parecer, es Luis Quintanilla quien se aventura en el verso libre pero, en todo caso, no llega a donde había llegado ya José Juan Tablada. Del mismo modo, la sintaxis es poco violentada; la construcción de sus frases es correcta, normalmente perfecta.

Es, sin embargo, a nivel semántico, en la construcción de imágenes, donde reside la novedad de la poesía estridentista, y en esto coinciden con los ultraístas:

Hay volcanes
naciendo en el mar
¡pero son helados de vainilla
en jarabe azul!¹⁴⁹

Maples Arce habla de tres tipos de imágenes: simples, cubistas o simultáneas y abstractas.¹⁵⁰ Estas nuevas formas de significación poética son la gran aportación de los estridentistas, una nueva forma de crear imágenes, es decir, de ver y concebir el/un

¹⁴⁸ Vid., Baciú (1995) y Becerra (1983)

¹⁴⁹ Del poema “La tristeza del gigante” (1919) recogido en *Avión*, de Kyn Taniya. Tomo la versión que aparece en Schneider (1997: 372, 373), ya que Esther Hernández consigna otra variante, sin aclarar la fuente: Hernández Palacios (1992: 20).

¹⁵⁰ Vid., Hernández Palacios (1992: 18, 19)

mundo. La organización de sus textos es “emocional” y depende de un “ritmo interior”, mediante el cual se articulan “los conjuntos abigarrados y en ocasiones casi caóticos de sus imágenes poéticas”.¹⁵¹ El reconocimiento y comprensión de esto es clave para acceder a un arte en el que la forma y los modos son contenido. De lo contrario, porfiaremos en ver desde “fuera” el extraño y monstruoso Estridentismo, sin poder franquear sus múltiples entradas, privándonos de la propuesta de vivir y de ser que vibra entre los muros de Estridentópolis.

En su estudio *Elevación y caída del estridentismo* (2002), Evodio Escalante comienza por hacer una revisión bastante completa de la crítica del Estridentismo o, mejor dicho, como él mismo señala con buen tino, recorre los espejismos de la crítica. Y esto en dos sentidos. Primero, el problema derivado de haber convertido al objeto de estudio en un espejismo a fuerza de no haberse acercado al Estridentismo o de haberlo hecho muy superficialmente, debido a un complejo entramado de pre-juicios de nuestra tradición crítica (problema que aborda con mayor amplitud y puntualidad Silvia Pappe en sus estudios al respecto), con el terrible resultado de que muy probablemente el Estridentismo que resulta enjuiciado por los críticos es, considerablemente, una elaboración de la crítica, a partir de ciertas posturas, de hecho, políticas.

El segundo sentido (que va de la mano con el primero y es simultáneo) es que al ser gran parte de la crítica, o al menos su visión y juicios, poco menos que una repetición de las opiniones que desde los años 20 expresaron los mismos Contemporáneos, consecuentemente, podría decirse que el ejercicio crítico cabalmente literario, esto es, profesional, ha sido un espejismo, puesto que se basa en un tipo de invención por suma de elementos, la cual terminó por convertirse en tradición para la crítica, de nuevo no por acercarse a la obra estridentista y, en cambio, por tomar distancia.

Además, para Escalante, los propios textos estridentistas conllevan las razones de su exclusión de la tradición. Su estrategia de ataque a la academia y a otros grupos y/o cenáculos literarios, su “prosa petulante y apotéosica”,¹⁵² amén de “confusa”, son razones que provocaron su aislamiento. Pero también considera Escalante que los manifiestos y textos no han sido ni suficiente ni adecuadamente leídos. Una de las pruebas es la consideración común de que el Estridentismo no es sino una mala copia

¹⁵¹ Hernández Palacios (1992: 21)

¹⁵² Escalante (2002: 35)

del futurismo marinettiano. Ante ésta, hace hincapié en palabras que el mismo Maples Arce utiliza en *Actual No. 1* “Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente... Hagamos actualismo”, y en seguida de haber citado la frase de Marinetti sobre la Victoria de Samotracia y el automóvil de carreras, “A esta eclante [sic.]¹⁵³ afirmación del vanguardista italiano Marinetti (...), yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos”.¹⁵⁴ Ya Luis Mario Schneider había señalado la distancia entre el futurismo italiano y la vanguardia de Maples Arce.

En sus memorias, el propio Maples Arce dice que lo que más le interesaba, en 1921, era una puesta al día de México en materia de pensamiento y poesía. Aclara que “no se trataba de ser futuristas sino actuales”.¹⁵⁵

En la apelación a los avisos económicos y a los poemas de seis horas de Walter Conrad Arensberg, Escalante ve tanto un enfoque centrado en el momento histórico presente, como una recusación ante la posteridad y la idea de permanencia de la obra, de algún modo, prevista la exclusión de la tradición.

La contradicción es también, para Escalante, característica ineludible de la estética estridentista. Ve, en esta tensión, una resistencia inconsciente a la modernidad que promulgan: “La textualidad estridentista, podría decirse, exhibe una oscilación que no se resuelve nunca. Va de un individualismo exacerbado [...] a la exaltación de las multitudes como nuevo sujeto de la historia”,¹⁵⁶ así como de un optimismo historista a la incertidumbre y temor profundo ante el suceso de las masas. Es esta contradicción, tan bien expresada en *Urbe*, el primer indicio de un cambio de la voz poética en la literatura mexicana, es el punto donde el sujeto poético, aún romántico, presiente la disolución en el océano del anonimato que, por primera vez, tiene apariencia, que, por vez primera, muestra en la revelación de su cara el tormentoso caleidoscopio orgánico de sus miradas y sus voces; su nombre es legión y tiene una tarea para cumplir.

¹⁵³ Esta palabra aparece con variantes, pues aunque en las reproducciones facsimilares se alcanza a distinguir como “eclatante”, Mendonça Teles y Müller-Bergh la registran como “eclactante”. Parece claro que el término es un calco del francés *éclatant*, -e, brillante, resplandeciente, clamoroso, estrepitoso, lo que da una clara idea “estridente”, pues el verbo *éclater* significa estallar, reventar, prorrumpir, justamente todo el espectro semántico de “estridente, -ista”. Acaso Maples Arce haya, originalmente, deseado nombrar su vanguardia con un derivado *franchute*, pero “eclatantismo” o “eclaterismo” suenan francamente mal y, por ello, haya optado por “estridentismo”.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 36, 37.

¹⁵⁵ Maples Arce (1967: 132)

¹⁵⁶ Escalante (2002: 46)

Otro punto destacable es el apabullante predominio de la figura y la obra de Maples Arce, que se cierne como noche cerrada y cegadora entre nosotros y los demás miembros de movimiento, no dejando a sus individualidades ver la luz y, en nosotros, ha disminuido poder ver sus distintos brillos y cualidades. Oscuridad, en gran medida, cortesía del apretado y homogéneo vendaje de la crítica, que se centra obsesivamente en el *dueño* del movimiento.

Hasta aquí la mención de la crítica que, más que benévola, ha procurado conocer antes que enjuiciar, dialogar con el Estridentismo, comprenderlo. Esta crítica ha sentado las bases para replantear no sólo la postura sino los conceptos de la crítica y darse cuenta de que las carencias, fallas y desatinos que se le achacaban al Estridentismo, no son necesariamente tales, y que, a menudo, querer operar con tales conceptos está fuera de lugar. Esto ha permitido dar el siguiente paso: adentrarse en la estética estridentista de modo pertinente, verlo “desde dentro” y reconocer sus hallazgos, aciertos y aportaciones.

CAPÍTULO 3

LA VIDA DEL MANIQUÍ

3. LA VIDA DEL MANIQUÍ

Arqueles Vela es uno de los nombres con los que, desde el punto de vista de la experimentación narrativa, más deudas tiene la literatura mexicana. Originario de Guatemala, es creador de una escritura original, pulida y bien elaborada, que representa la cima de la narrativa estridentista.

Vela nos legó varios textos y novelas, pero sin duda los más osados y, quizá, interesantes para la crítica y la historia literarias, sean *La señorita Etcétera*, *El café de Nadie* y *Un crimen provisional*. Las dos primeras son obras imprescindibles de la vanguardia latinoamericana. La tercera parece haber sido menos atendida, pero es una pieza estupenda que por momentos hace pensar en la brillante literatura absurdista de los *oberiutas*.¹⁵⁷

Cuando uno informa a otra persona sobre libro u obra alguna, una de las primeras preguntas que nos hace el interlocutor (junto con “¿de quién es?”), suele referirse a la naturaleza del texto: “¿y qué es?”, refiriéndose al género literario al que pertenece. Muchas veces, la respuesta no ofrece mayores complicaciones, o así nos parece, pero en un caso como el de *La señorita Etcétera*, no es fácil dilucidar el asunto.

No ha habido consenso acerca de si son novelas, crónicas o cuentos. Al leerla, en seguida se piensa que poema no es, aunque claramente tiene mucho de poético el texto.

Novela ha sido la denominación más usual, pero esta asunción ofrece sus dificultades. Para empezar, debemos tomar en cuenta que, como novela, estaríamos hablando de novela corta, que corresponde al francés *nouvelle*, y no de *roman*, o gran novela a lo Flaubert o Dostoievsky. Esta consideración puede deberse en parte a que la primera en ser publicada, *La señorita Etcétera*, lo fue en un suplemento llamado *La novela semanal*, de *El Universal Ilustrado*, cuyo director Carlos Noriega Hope escribió un breve prólogo, en el que también la llama novela.¹⁵⁸

Al leer las tres obras que forman el libro *El café de nadie* (1926), encontramos textos plenos de imágenes poéticas, paralelismos, comparaciones, metáforas, aunque es claro el predominio de la narrativa, si bien estos recursos se hallan en altas “dosis”.

¹⁵⁷ De OBERIU (Sociedad del Arte Realista), agrupación nacida en San Petersburgo en 1927, que contaba con cuatro secciones: literatura, artes plásticas, teatro y cine. Algunos de sus trabajos se consideran antecedentes del teatro del absurdo francés. (cf. Philips, 9-49) En especial a la piezas teatrales y los anticuentos de A. I. Vvidiénski y de D. I. Yuváchev (alias JARMS).

¹⁵⁸ En España, Benjamín Jarnés publicó en 1927 una crítica al libro *El café de Nadie* (1926), y habla en términos de “novela”: en Mojarro (2011: 52).

Llama mucho la atención el papel relegado que juega la historia, la anécdota, más allá de si se le considera novela, o cuento.

Esta es una de las grandes dificultades que ofrece *La señorita Etcétera*, pues parece violar las cualidades propias de la narrativa. Luis Mario Schneider se preguntó ya:

¿Es *La señorita Etcétera* una novela o un cuento? Creo que ni lo uno ni lo otro. Más bien es una breve crónica poética, donde no existe ninguna trama y toda ella está sostenida en base a un recuerdo, a una evocación. La fábula, sin acción, trata de perseguir a través de una serie de mujeres de ambientes distintos el reencuentro o la reencarnación, de una, de la primera.¹⁵⁹

Como antes dije, no me propongo resolver la cuestión del género, y me parece hasta cierto punto tranquilizador el artículo “Problemas de la novela” de Jorge Von Ziegler,¹⁶⁰ dada la gran dificultad que parece haber detrás del término.

En su artículo, Von Ziegler hace una revisión histórica del término y los problemas que plantea para su definición objetiva y/o formal como género, ya que, como dice, “la novela es un género sólo en la mente de los lectores y los escritores. Sin saberlo, llaman novela a una manera de leer un libro cuya forma puede ser la de la historia, la crónica, la carta, la conversación o el reportaje”.¹⁶¹

Mas ¿qué forma es la que tiene el libro que nos ocupa?; Luis Mario Schneider opina que la de crónica poética. Y sí, sin duda tiene elementos poéticos, en el sentido de ser un relato lleno de lirismo, pero fundamentalmente, y creo que esto es lo más sobresaliente, tiene cualidades poéticas, en el sentido lato de creativas, en lo que de originalidad, unicidad y excepcionalidad tiene la creación artística.

Aquí, tal vez, lo más importante sea recordar que las vanguardias son un momento privilegiado para la descomposición y recomposición del arte, sus formas y límites, o lo que, en otros términos, podemos llamar un proceso de disolución e hibridación de los (sub)géneros.

¹⁵⁹ Schneider (1970: 63).

¹⁶⁰ En Brushwood, Escalante, Lara Zavala *et al.*: *Ensayo literario mexicano*, 757-773.

¹⁶¹ *Ibid.*, 767.

3.1 VAGABUNDO DE SÍ.

Uno de los elementos que más llaman la atención en las tres obras de Arqueles Vela que trataremos aquí, son los personajes. En términos generales, los personajes resultan fundamentales, ya que en ellos puede apreciarse el que quizá sea el tema principal y recurrente de nuestro autor: el problema de la identidad del sujeto en la modernidad. Ya se ha mencionado que los relatos de Vela rompen con varias de las convenciones definitorias del género narrativo y de sus subgéneros.

Los sujetos que aparecen en los relatos son un peculiar tipo de personajes, pues están poco definidos, y de hecho en el centro de sus acciones se halla la búsqueda de identidad.

Los personajes principales son, en primer lugar, el narrador de *La señorita Etcétera*, obviamente además de la misma señorita Etcétera; en segundo lugar, Mabelina, de *El café de nadie*; y en tercer lugar, tenemos a los personajes de *Un crimen provisional*, principalmente al detective y al presunto asesino.

La señorita Etcétera:

Hay, de entrada, una cuestión interesante respecto al protagonista de este relato, ¿es el narrador o es la señorita Etcétera?

Sin duda, la señorita Etcétera es una presencia que recorre la obra de principio a fin. En sí mismo, el relato consiste en un recorrido discursivo a través de la conciencia del propio narrador, cuya guía es el encuentro obsesivo con “ella”. Sin embargo, en el devenir del relato se hace presente una serie confusa de elementos, tal si fuese un *collage*, que sitúan al lector en un universo específicamente moderno-urbano.

¿Quién es la señorita Etcétera?, podría ser una pregunta inocente, que nos coloca frente a un problema bastante complejo. Como personaje, la señorita Etcétera ofrece no pocas dificultades, que pueden resumirse en una falta de identidad. “Ella” es una ocasional compañera de viaje, la mujer del café, la del tranvía, el ascensor, el parque. Pero no es sólo una serie de mujeres con las que el narrador se va encontrando y “reconoce”. La señorita Etcétera también se encuentra cuando no hay ninguna mujer presente, pues también es un recuerdo, una evocación, un sueño, que el narrador define como “la sensación de un retrato cubista” (SE-3), porque retiene sólo fragmentos:

“Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos...
La otra en actitud hinojosa... La insinceridad de sus guantes crema... Su

mirada impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disasociaba en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable”. (SE-3)

Esa falta de carácter definido y de rasgos personales¹⁶² hace que la señorita Etcétera se configure parcialmente a través de su mutabilidad, quizá como común denominador de una idea de mujer. Idea de la cual ciertas mujeres poseen algún componente, que es la razón por la que el personaje-narrador la atisba a “ella” en dichas mujeres.

Después de leer la cita anterior, es patente la sensación de que se habla, visualmente, de detalles de imágenes diferentes, correspondientes a maniqués de escaparate: aquí la pierna con medias frente a un espejo, acá una mano inmóvil cubierta con guante, después la mirada sin contenido de otro maniquí, más allá otro, modelando prendas íntimas de color oscuro, etc., con la mención explícita de la vitrina del almacén.¹⁶³

He allí a la señorita Etcétera, con sus partes intercambiables y envuelta en su misterio, en lo insondable de su (in)humanidad puesta a la venta. Pero la señorita Etcétera no es un maniquí, ni siquiera la suma de todos los maniqués. Es la mujer moderna, inmediata, antirromántica, “automática”, ensamblada por la publicidad y el consumo, y también liberada y práctica.

Los maniqués son una imagen o un deseo materializado, habitan el mundo de la “imaginación proyectada”,¹⁶⁴ sin embargo, al encarnar en mujeres *reales* (dentro del relato), la señorita Etcétera escapa de ser un maniquí, lo que significa una problemática recurrente en Arqueles Vela, como veremos más adelante al hablar de los maniqués, a propósito del cuerpo del delito en *Un crimen provisional* (p. 76).

Por su parte, el personaje que cumple la función de narrador en *La señorita Etcétera* también carece de nombre. Podemos decir que es un melancólico que deambula y divaga hiperreflexivamente, arrastrando una nostalgia ambigua:

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

¹⁶² Vid. Niemeyer (2004: 78)

¹⁶³ Tiempo y espacio plantean un reto, pues es plausible considerar que se trata de varios maniqués, cuyos fragmentos la vista atrapa al vuelo, en un aquí-ahora. Mas podría tratarse de un solo maniquí que en distintos momentos ocupa distintos lugares, modelando prendas variadas. Además, en ambos casos, cabe la posibilidad de que el/los maniquí(es) se encuentre(n) en una pieza, o bien, fragmentado(s).

¹⁶⁴ Mesa Gancedo (2002: 103).

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. (SE-2)¹⁶⁵

Agobiado, ahumado de tantas saudades, empecé a recorrer las emociones desconocidas que atardecían en la ciudad. (SE-3)

En este aspecto, presenta una figura romántico-modernista en un contexto diferente,¹⁶⁶ una especie de *flâneur*¹⁶⁷ imperfecto, dotado de una ironía tamizada por cierto humor menguante, lo cual lo vuelve paródico:

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 una cuantas sonrisas, algunas EXTRAS de mi vida inédita.

Como no hablo más que mi propio idioma, nadie podrá comunicarse conmigo. (SE-1)

Podemos ver cómo se plantea el trato humano en términos de una transacción: revelar algo íntimo, exponer algo de sí (las “EXTRAS”), a cambio de conseguir “miradas” o “sonrisas”. Pero acto seguido, después de haberse planteado esa hipótesis comercial, parece cancelarla mediante la siguiente declaración, en la que restablece la imposibilidad de comunicarse.

La lectura de este fragmento, en el que narrador pone de relieve el conflicto de vivir en aislamiento e “incomprendido”, se enriquece al considerar que se halla justo después de otro en que deja ver que empezaba a disfrutar su estancia, mientras su hiperreflexividad parece adormecida por un instante:

Yo no podía eslabonar ningún pensamiento con mis ideas “empasteladas” por los sacudimientos de la alta marea.

Sentado 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. (SE-1)

¹⁶⁵ Las citas de las obras las tomo de Vela (1990), y las indicaré como SE (*La señorita Etcétera*), CN (*El café de Nadie*) y CP (*Un crimen provisional*), seguidos del número de la escena correspondiente. Respecto a la nomenclatura, seguiré el ejemplo de Jorge Mojarro, quien propone llamar “secuencia” o “escena” a cada segmento de las obras, para enfatizar “su fuerte carácter cinemático y visual” (Mojarro, 2011: 73, 74).

¹⁶⁶ No hay que perder de vista que ese contexto es, en gran medida, resultado de la mirada del personaje y narrador.

¹⁶⁷ Que a partir de la escena cuatro, cumple con precisos horarios de oficina y empieza a guiarse por el horario de los tranvías, lo cual va menguando su espíritu.

Es decir, se puede percibir la misma vacilación del narrador de “abrirse” a la otredad para, inmediatamente después, “retraerse” o “cerrarse” hacia sí mismo y sus reflexiones. “Me acostumbraría a vivir detrás de una puerta o en el hueco de una ventana” (SE-1), da una idea de lo cerrado, de vivir encerrado, y además califica ese instante de conexión con el exterior y la otredad como alucinatorio: “me di cuenta de que había estado alucinado de un sueño” (SE-1). A partir de aquel momento, en que fue consciente de la grata contigüidad y cercanía de una mujer, del calor y la música, la mujer queda identificada con el ensueño, y la nostalgia ligada a ella.

Ella se vuelve una sombra que se materializa parcialmente aquí y allá, en distintas mujeres. Él la reconoce, la intuye sin comprender: “para asirme más a la absurda realidad de mi ensueño, volvía a verla de vez en cuando” (SE-1).

Hacia el final de la primera escena, hay un acercamiento entre ella y el narrador, lo cual dispara nuevas dudas en él, que oscila entre la corazonada de que ella puede ser la mujer de su vida, y el miedo de que ella sería un estorbo para su vida errante y sus escasos recursos. Sin dar solución a su disyuntiva, la abandona, huye con anticipado arrepentimiento, pero sin poder evitar irse.

Así, en la primera de las ocho escenas del relato, quedan establecidas las características del peculiar personaje-narrador.

Presumiblemente, los primeros dos segmentos del relato se desarrollan en una ciudad portuaria del “Golfo de México”. En el tercero, el personaje llega a la capital [¿del país, del estado?, el texto no permite saberlo si no es a través de una interpretación mimética en relación con el contexto histórico], lugar al cual se dirigía desde el principio, antes de ver interrumpido su viaje. Es a partir del segmento o escena cuatro que se enfrenta a la rutina de ir al trabajo, en tranvía, y también es donde ocurre el primer contacto sexual entre el narrador y uno de los avatares de ella. Es también a partir de ese momento que la relación con su ensoñante mujer cambia; debido a la interacción y al trato, comienza un proceso de desencanto:

Yo escuchaba sus palabras con la ecléctica indiferencia que tengo para la charla de las peluquerías...

Los espejos no retrataban sus mohines frívolos... Feministas. (SE-6)

Es notorio que el narrador de *La señorita Etcétera* no parece sentirse cómodo en el entorno urbano. Hay un miedo al cambio, a desaparecer quizá en el anonimato de la

masificación y la arrolladora novedad que representa la ciudad moderna, a través de esta habitante bien adaptada a ese medio:

Sus modales, sus palabras, me sugerían ese terrible agasajo de los *office-boys* de las peluquerías, que me hacían abandonar los establecimientos, medroso de que intentaran arreglar mi modo de ser... De acepillarme las ideas, de quitarme algo... De ponerme algo... (SE-6)

Siempre que él tiene la oportunidad de cerciorarse, resulta que nunca es ella. Él anda en busca de *algo más*, en cada una, algo que nunca encuentra, que siempre acaba descubriendo que no había o se ha esfumado. Sin embargo insiste en su esperanza, incluso llegando a querer convencerse de que sí es lo que él espera:

A pesar de que su transformación había sido sistemática, yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos... (SE-7)

Nuestro narrador es una especie de romántico, un hipersensible que tiende a lo trascendental. Instintivamente, se rebasa a sí mediante sus emociones, se inflama de sensaciones cuyos fracasos lo llevan a interminables reflexiones. Al final, está cansado de su forma de ser, de la cual le es imposible prescindir, y que le impide adaptarse con naturalidad al entorno, al ritmo de la ciudad moderna:

Estaba agobiado de mí, de sensaciones sentimentales. Por más que intentaba pensar en la vida dinámica, una casa astrosa, un farol insomne, un papelerero bajo la lluvia, un mendigo incrustado en un rincón, hacíanme desalojar remordimientos incomprensidos, nostalgias compasivas que me deterioraban... (SE-7)

Una ciudad que se confunde con la(s) mujer(es), pues al narrador tampoco le es posible habituarse al ritmo y talante de “ella(s)”, que lo ofenden: “cuando le hablé de mis idealidades peregrinas, se rió sin coquetería [...] Quería convencerme de que nuestra vida es vulgar” (SE-6).

Él opta por no escucharla, cuando ella le propone “sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso” (SE-6). Es entonces que el narrador desacredita al fetiche de sus pasiones, utilizando la imagen de las peluquerías y lo que, para él, implican, para identificarla con ese universo superfluo o atemorizante. En pocas palabras, Katharina Niemeyer lo ha expresado excelentemente: la obra es “la historia de un sujeto que se pierde en la modernidad y cuya búsqueda de identidad y autoafirmación por medio del encuentro con ‘ella’ se frustra porque también ‘ella’ no es sino un fenómeno de esta

modernidad”.¹⁶⁸ Y aun hace la precisión de que esa gradual pérdida de identidad que experimenta el personaje-narrador se nota en que, al iniciar la historia, todavía muestra rastros de identidad, que lo diferencian del entorno, pero al avanzar “confluyen el yo y su contorno”,¹⁶⁹ es decir, la subjetividad del narrador se diluye y amalgama con los objetos de la realidad intraficcional.

En la parte final del relato, el personaje, desencantado, desarrolla una conciencia de la fatuidad de la mujer que ha estado siguiendo:

Su silueta se había desteñido. El ambiente descolorido en que vivía le daba ese aspecto.

Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide.

Transitaba jardines agitados por un viento eléctrico, con florescencias inanimadas, humedecidas por una lluvia de surtidor... (SE-7)

En ciertos aspectos, el personaje-narrador de *La señorita Etcétera*, recuerda al personaje principal de *El Café de nadie*.

El café de Nadie:

Sin contar el Café, el indiscutible personaje central de *El café de Nadie* es Mabelina. En términos generales, podría describirla como una mujer impulsiva, directa, seductora y, al final, antiheroica.

Esta obra está dividida en diez escenas, en seis de las cuales Mabelina aparece con un compañero distinto. Estos compañeros o amantes, no tienen identidad, ni siquiera nombre. Apenas se sabe de uno que es maestro, otro periodista, y uno más es un fetichista de imágenes femeninas en la publicidad.

La escena tres es la primera en la que aparece Mabelina, acompañada de un hombre del cual prácticamente no se nos dice nada, cuando entra al Café por primera vez. Ella y su acompañante buscan un lugar “adecuado” donde sentarse: él sugiere el gabinete 18 por parecerle “el más acogedor, el más íntimo, el más escondido” (CN-3), presumiblemente con la intención de lograr avances sexuales con ella. Sin embargo, Mabelina rechaza toda sugerencia. Ningún número es del agrado de sus deseos, hasta que descubre un gabinete a su gusto: “aquel que tiene un poco borroso el número. Así no lo sabremos nunca...” (CN-3). Esta presentación del personaje es muy significativa,

¹⁶⁸ Niemeyer (2004: 79).

¹⁶⁹ *Ídem*.

pues anuncia el carácter de Mabelina, como el de alguien que tiende a habitar en los pliegues de la realidad. Sin embargo, Mabelina ve frustrado su deseo debido a que el único gabinete en que acepta sentarse está ocupado. En este punto, se produce un conflicto, sin que importe que el resto de los asientos del Café se hallen libres, y ella prefiere salir del Café, pero sólo para volver al poco tiempo (seguida de su acompañante), probablemente a reclamar el gabinete, sin embargo, al entrar de nuevo al Café, Mabelina se enfrenta al vacío y la oscuridad.

Me parece oportuno introducir aquí a otros dos personajes, que aparecen a lo largo de la narración, ya que guardan una volátil relación con Mabelina, desde el mismo primer instante en que ella llega al Café.

Estos personajes, carecen de nombre y siempre aparecen juntos. Se les nombra simplemente como “los parroquianos” y, según el hecho de que aparecen desde la escena uno, tienen una especie de derecho de antigüedad en el Café, respecto a Mabelina. Siempre ocupan el mismo gabinete, el del número borroso, y llegan al Café temprano de día, cuando la concurrencia nocturna se ha retirado, tocándoles presenciar el sorprendente espectáculo del aseo del lugar.

Como espacio, el Café cobra una relevancia inusitada, merced siempre al narrador, como veremos en el apartado a propósito. Es un sitio insospechado del mundo, cuya especial atmósfera decadente y acogedora atrae personalidades peculiares, como los parroquianos y Mabelina.

Entre ambos parroquianos, no parece haber jerarquía: “no se sabe quién entra primero. Van vestidos igualmente de diferente elegancia” (CN-1). Sin embargo, se nos dice que uno de ellos es muy consciente de sí mismo ante los demás, cuida su imagen, se muestra dinámico, seguro y protagónico, mientras que el otro parroquiano es vacilante, introvertido, expectante y más bien discreto.¹⁷⁰ De cualquier modo, su quehacer es el mismo, sentarse a recorrer “los diversos planos psicológicos del Café” (CN-1), expresión que nos puede hacer pensar en el Cubismo.

Los parroquianos reunidos también “sacan de su bolsillo una tabaquera de ideas y encienden [...] cigarrillos engargolados de sentimentalidad o rebeldía” (CN-1), y sus recuerdos, sueños, y anhelos se mezclan en el ambiente del Café, donde flota un

¹⁷⁰ Puede pensarse en identificar estos parroquianos con Manuel Maples Arce y Arqueles Vela, a la luz de *El movimiento estridentista*, donde List Arzubide narra el primer encuentro entre dos desconocidos. El extraño diálogo que sostienen recuerda al que los parroquianos tienen en el Café, con la idea de “Sólo nosotros existimos...” (List: 1986, 25), y la de “Somos los únicos...” (CN-9).

simultaneísmo emocional. No obstante ser el mismo espacio, ellos habitan otro “piso ideológico” (CN-1), ajeno a la vulgaridad de las risotadas de las mujeres, a la impertinencia mundana y las frases idiotas, pues sus “ventiladores intelectuales” (CN-9) limpian de todo ello el ambiente del Café.

En ese ambiente de tiempo detenido y mezclado del Café, liberan, repasan y afilan su emoción:

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 lascitudes. (CN-1)

Se instalan en su emoción, que es “media tinta” en virtud de que se siente, se experimenta, y siempre representa una dificultad reducirla a una forma verbal, a una estructura, de pensamiento o literaria, lo cual presupone intelectualizarla. Es debido a ese escollo de definir y fijar las sensaciones para poder decirlas, hablar sobre ellas, que los parroquianos permanecen ocultos en los instantes (emociones), sin importar la temporalidad (pueden ser recuerdos, evocaciones, anhelos, intuiciones, creaciones, etc.).¹⁷¹

Este es precisamente un punto de coincidencia entre los dos parroquianos y Mabelina, aunque no necesariamente un punto de contacto, ya que aparentemente nunca llegan a interactuar directamente.¹⁷²

Como dijimos, la primera aparición de Mabelina en el Café coincide con la presencia de los parroquianos en el mismo, quienes ocupan el único gabinete en que ella está dispuesta a sentarse con su casi anónimo acompañante. La razón de elegir ese

¹⁷¹ Esta apología de la emoción va muy de acuerdo con algunos textos teóricos del Estridentismo, como por ejemplo “El Estridentismo y la teoría abstraccionista” publicado en la revista *Irradiador* (nº 2, Octubre de 1923, México D.F., p. 2), donde puede leerse: “Toda esa literatura está basada en una ecuanimidad que no tiene vida. Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad”.

O bien, en el punto VIII de “Actual Núm. 1” de Maples Arce: “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 [...] En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice de instante introspectivo”.

¹⁷² Cabe una posibilidad, más bien hipotética, de lo contrario. Ya hemos dicho que es posible identificar al parroquiano vacilante con Arqueles Vela. Y también es posible identificar a uno de los amantes de Mabelina, el de la escena siete, con él mismo. Se trata del periodista que habíamos mencionado ya, un sujeto vacilante de identidad, cambiante, que cada día se percibe como un hombre distinto. Característica por la cual es el más interesante de los hombres para Mabelina, como veremos más adelante.

gabinete específico, parece ser la misma por ambas partes. Mabelina lo elige porque gracias al número borroso, no sabrá nunca en dónde está o estuvo, mientras que en el caso de los parroquianos, el narrador omnisciente,¹⁷³ entre la descripción que da del parroquiano vacilante, nos dice:

Está siempre impasible, inquieto, con la preocupación de no esperar a nadie, con la despreocupación de que de un momento a otro, surja el espectador retrasado y reclame ese *lugar anónimo, innumerable*. (CN-2)¹⁷⁴

Como el personaje-narrador de *La señorita Etcétera*, Mabelina parece buscar *algo*, en cada hombre, pero cada uno la desencanta, la aburre. Un buen ejemplo es el acompañante de la escena ocho, que es un hombre fetichista de las imágenes publicitarias de mujeres, que se excita más viendo fotos de mujeres en lencería en las revistas, que con mujeres de carne y hueso. Es incluso incapaz de hablar si no es con un lenguaje publicitario tan estereotipado, que Mabelina puede adivinar lo que va a decirle, de modo que ella opta por cerrar los ojos, por dormirse.

Así, con cada hombre, ella es una mujer distinta. Le es imposible estabilizarse, se vuelve vacilante, contradictoria en sí misma.¹⁷⁵ El único hombre que parece ofrecerle cierto alivio es el periodista de la escena siete, el cual carece de una identidad regular, si bien tampoco se queda con él, a pesar de que es el único con el que se da una conversación coherente, en la que ella se atreve a hablar de sí misma y su relación con otros amantes, y él le pregunta mostrando algún interés en lo que ella tiene que decir.

A él, Mabelina le confiesa que es “el predilecto” (CN-7), precisamente por discreto.¹⁷⁶ Y también porque, al contrario de los hombres que la ven como mero objeto sexual, con este periodista no siente la amenaza de que lleguen a convertirse en “turistas

¹⁷³ Sobre la cuestión del narrador y los personajes, en opinión de Jorge Mojarro, el narrador es el mismo parroquiano vacilante (identificado con Arqueles Vela), basándose en que cuando Mabelina, frustrada y algo abatida, abandona el local, el narrador dice “salió apresuradamente sin tropezarse con aquella mirada que la seguía a través de su incompreensión” (CN-3), interpretando que la mirada que la sigue al salir es la de dicho parroquiano. Sin embargo, en mi opinión, la mirada que la sigue es la de su anónimo acompañante, que la ha seguido de vuelta al Café: “Él la sigue incomprensible, como sigue a todas las mujeres...” (CN-3), y que luego de haber presenciado el momento en que ella “levanta las pieles de su abrigo hasta confundirlas con sus cabellos” (CN-3), simplemente la ve irse, sin que ella le preste la menor atención. De hecho, dadas las múltiples indeterminaciones que recorren el texto, no es nada fácil establecer si al momento en que Mabelina regresa al Café, los dos parroquianos siguen allí en el gabinete innumerable o si se han ido ya, quedando ese abandono que impacta pesadamente en ella.

¹⁷⁴ Las cursivas son mías.

¹⁷⁵ Rasgo que comparte tanto con el parroquiano “vacilante”, como con el amante periodista, dentro del relato, así como con el personaje-narrador de *La señorita Etcétera*, ya que adolecen de una imposibilidad para lograr una identidad. Todos estos personajes pueden identificarse más o menos fácilmente con el mismo Arqueles Vela.

¹⁷⁶ Característica que define también al parroquiano “vacilante”.

del amor” (CN-7), gracias a que la exacerbada inestabilidad identitaria impide que lleguen a intimar, y cada vez es como la primera.

Su relación se cimenta en la ambivalencia de no poder aspirar a establecer un contacto cercano, lo que al mismo tiempo significa que tampoco ha lugar la ocasión para el desencanto: “Tú siempre te quedas en las iniciaciones, en el prólogo, en lo que prefiero. Por eso me tendrás y te tendré en la perennidad de lo improbable” (CN-7).

Así, a fuerza de no ser, pueden parapetarse en la posibilidad. Se quedan en el sitio confortable de su timidez, en la precaución de desandar un paso futuro, en el suspiro de la suspensión.

Una vez que Mabelina establece contacto, cierta cercanía con cada hombre, lo halla vacío, fatuo, y el periodista no es consuelo suficiente. De este modo, la última escena abre con una extensa lista de nombres que constituyen un intento de Mabelina por hacer recuento de los hombres con quienes ha estado, pero le es imposible recordarlos a todos; se le escapan, se revuelven.

Me parece significativo que, refiriéndose a los nombres de aquellos hombres,¹⁷⁷ repentinamente se nos dice: “deletreando las emociones que se quedarán en esa larga lista...” (CN-10), sustituyendo la palabra “nombres” por “emociones”, con lo cual se identifica cada nombre (equiparable a un hombre) con una emoción, presumiblemente distinta.

En este punto, Mabelina se halla agotada. Después de afanarse en modificarse para experimentar cada uno de esos muchos hombres-emociones:

Con cada uno de ellos se había sentido una mujer diferente, según su psicología, sus maneras, sus gustos, sus pasiones y ahora apenas si era un *sketch* de sí misma. Le parecía que la habían falsificado, que la habían moldeado, simultáneamente, los brazos de sus aventuras. (CN-10)

Falla en su búsqueda de una pasión para entregarse, quizá de un sentido para su existencia. En lugar del hallazgo, ha ido regalándose hasta el punto en que, de tanto cambio, va dejando de reconocerse.

“Se ponía *rouge* para revivir en sus labios el matiz de las caricias prodigadas y *rimmel* en las pestañas para cobijarse en las sombras de sus ensueños” (CN-10), pero ni el ritual simbólico del maquillaje es capaz de restablecerla. Se torna una melancólica que, al igual que el personaje-narrador de *La señorita Etcétera*, no encuentra

¹⁷⁷ Nombres que corresponden con los reales de muchos de los estridentistas y sus allegados y conocidos.

satisfacción en nada/nadie, ni siquiera en la búsqueda incesante de la que tampoco le es dado escapar.

En el segmento nueve, los dos parroquianos llegan y son el centro de la escena. Después de que el narrador nos muestra un panorama de cómo luce el Café a esa hora, en que los meseros están limpiando y acomodando el desorden de la noche anterior, los parroquianos afirman: “Somos los únicos habitantes del mundo. Todo desaparece, todo se muere en este rincón. Somos los supervivientes de la catástrofe diaria” (CN-9), y comienzan un diálogo que mayormente trata sobre las mujeres, envueltos en esa metonimia en que el Café es el mundo, su marcha y su ritmo.

Desacomodado de este modo el orden de las escenas, parece claro que pudieran referirse a la terrible situación de Mabelina (“catástrofe”), la cual se plantea en el texto en la escena siguiente, la diez. Esto no representa ningún problema significativo, ya que *La señorita Etcétera* y *El café de Nadie* están escritos y ensamblados de tal modo, que sus partes cobran cierta independencia, se hacen un poco intercambiables, al no estar sujetadas fuertemente por una temporalidad lineal, ni por una lógica de causa efecto.

Volviendo al diálogo de los parroquianos, es destacable cuando dicen:

—En aquella mujer que se nos queda mirando he encontrado un 50 por ciento de la verdadera mujer que buscamos, que estamos haciendo en nuestras continuas charlas. Tan como ninguna.

—Un día, el día del año bisiesto del calendario sentimental nos sorprenderemos de verla, de oírla, transitando por los pasillos de la introspección, hablando con las palabras que desperdiciamos, que se nos caen, distraídamente, que se nos escabullen. (CN-9)

Al parecer, se refieren a Mabelina, lo que sugiere que las escenas nueve y diez son simultáneas, ya que mientras ellos discuten y ensamblan en su charla a la mujer ideal, ella (Mabelina) repasa la agobiante lista de hombres-sensaciones que la han dejado vacía de sí misma, al punto de que su propio nombre le parece ajeno, incomprensible.

Es allí donde, mientras espera una última aventura, Mabelina:

—Hay que gastar, que despilfarrar la vida —se decía— para defraudar a la muerte. Para malversarle sus propósitos. Que nos encuentre exhaustos, muertos, inútiles, inservibles. Que no se lleve de nosotros sino los residuos, lo que no pudimos utilizar, por inutilizable, por desechable. (CN-10)

Esta declaración casi heroica, la hace mientras ensaya automáticamente sus miradas de coquetería, fingiendo ilusión, riendo impersonalmente, en serie, repasando sus actitudes ya tan hechas, sin poder establecerse en la realidad. Como en un filme, se levanta y, justo antes de salir, voltea y contempla brevemente el interior del Café, donde “la única luz que seguía sosteniendo la vida del Café era la del reservado que ocuparan sistemáticamente los dos parroquianos” (CN-10). Duda un instante, pero finalmente sale hacia la ciudad que amanece.

¿Qué es ese 50% de “la verdadera mujer”, que los parroquianos perciben en aquella mujer frustrada y agotada? ¿Por qué la narración se centra en ella? ¿Acaso las palabras casi heroicas de Mabelina corresponden a las palabras desperdiciadas, que se les han caído, escabullido distraídamente a los parroquianos?

Mabelina es un habitante de la ciudad, que se mueve al ritmo de ésta. Lo cual no le impide ser consciente de una esencial carencia. No sabemos (el texto no nos lo permite) si Mabelina tiene pasado, y si en éste tuvo identidad, o a partir de cuándo empezó a erosionársele. Consta únicamente que el proceso de desmantelamiento de su identidad ha sido notorio desde que sale con hombres,¹⁷⁸ y que es en ellos en quienes ha ido despilfarrando su identidad.

Este proceso de “gastarse” a sí misma tiene parangón con un momento, ya señalado antes, de *La señorita Etcétera*, en donde el personaje-narrador dice: “Tendría que pregonar por unas cuantas miradas o una cuantas sonrisas, algunas EXTRAS de mi vida inédita” (SE-1).

Dicha transacción de emociones y memoria vuelve a asomar, cuando el narrador dice: “Quería reconstruirse con esas milésimas partes de mujer que dejara en todos los hombres, sin que ellos las canjearan por esa milésima parte de hombre que buscaba” (CN-10), planteándonos un universo mercantilista donde los sujetos mismos son moneda fraccionaria. Mas en ese comercio Mabelina sale estafada, pues a cambio no recibe nada de lo que espera.

Vacía y todo, Mabelina tiene algo que llama la atención de los dos parroquianos, algo que, dicen ellos, un día los sorprenderá, algo único, común con ellos, que se asoma desde el momento en que elige el mismo gabinete, por la misma razón: puede establecer y apreciar un paréntesis en la realidad, y a partir de una mesa sin número experimentar

¹⁷⁸ Los cuales no se entienden sólo como “hombres”, ni siquiera llegan a ser personajes, la mayoría son sólo un nombre, una alusión. Como vimos, también son hombres metafóricos, “reductibles” a emociones.

distinto el mundo. Es pues, capaz de una poeticidad, por la cual puede suspenderse como “un punto muerto en medio de la hora”.¹⁷⁹

No sabemos si el heroísmo vitalmente combativo con que habla Mabelina sobre la muerte corresponde, como anuncian los parroquianos, a las palabras que éstos han ido dejando escapar, y que, después de revolotear por el Café, ahora se pronuncian en Mabelina. Elección plausible ya que, después de leer las escenas acerca de su vida, no podemos menos que considerarla como un sujeto cuya impulsividad vital por experimentar (emociones u hombres), nos habla de alguien resuelto a ejercer, y aun ostentar, su libertad, sin que obste que, de por medio, vaya su integridad, en más de un sentido.

Mabelina parece tener algunos rasgos acorde con los postulados y principios estridentistas, como el hecho de ir, guiada por la emoción, tras la pista de la novedad.¹⁸⁰ Vive en y según un mundo moderno, urbano, en el que sus actitudes y libertades la acercan a lo cosmopolita. También está dotada de cierta “poeticidad”, en su capacidad de percibir y apreciar esos resquicios de singularidad, sean las sombras intrincadas en el carácter de los hombres, los rincones en el fondo de las emociones, o los pliegues (im)posibles en el mundo.

Esta idea de una mujer ideal, una de cuyas características más encantadoras es que hable y/o piense, no igual al compañero, sino con las mismas palabras y los mismos pensamientos de él, ya se encuentra en *La señorita Etcétera*, cuando el personaje-narrador, en medio de todas las evidencias de lo contrario, dice: “estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos...” (SE-7).¹⁸¹

El personaje-narrador, entre más se interna en su búsqueda, más se pierde en su vagabundeo y, tras cada “encuentro” con “ella”, más se hunde emocionalmente, hasta el punto de encontrarla(s) molesta(s), y expresa ese hartazgo mediante un imaginario de “peluquería” donde hay un barullo “sindicalista”.¹⁸²

¹⁷⁹ Del primer verso del poema “Prisma” de Manuel Maples Arce: “Yo soy un punto muerto...”.

¹⁸⁰ Novedad que busca a pedazos en distintos hombres (entre los que están nombrados los propios estridentistas y sus allegados), así como los estridentistas la buscan en distintas mujeres.

¹⁸¹ Más que de un alma gemela, hablamos quizá de la fantasía de una mente/conciencia gemela.

¹⁸² Donde la peluquería significa lo vano, lo falso, y la sindicalización la igualdad imitativa, la copia repetitiva entre una mujer y otra.

La impresión de que buscar establecer un profundo y “verdadero” contacto, en el vértigo de la urbe moderna, pueda ser una pérdida de tiempo, o que pueda implicar que para procurárselo se acabe renunciando a sí mismo, nos pone frente a una visión que no podríamos calificar de emocionada, ni siquiera optimista, respecto a la experiencia de la modernidad. Incluir pues, sin más, al menos estos dos textos de Arqueles Vela, en las afirmaciones que suelen calificar de modernólatra la literatura estridentista, es erróneo, pues si uno la lee, claramente no se aplauden simplistamente los “nuevos tiempos”, antes, se plantea una problemática fundamental para el autor: la cuestión de la identidad, de cara al potencial deshumanizador y alienante de la modernidad.¹⁸³ Y puede ser un punto de partida, para reconsiderar la lectura incluso de la obra de Manuel Maples Arce, que si bien es más sonora e iridiscente, no por ello me parece que sea tan parcial hacia la modernidad que plantea.

Un crimen provisional:

En el año 1955 se estrenó la película *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel,¹⁸⁴ considerada como una de las mejores películas de la filmografía del que, a su vez, es uno de los más importantes cineastas del mundo hispánico. Esta película está basada, como es sabido, en la novela homónima (1944) de Rodolfo Usigli.¹⁸⁵ Este es uno de tantos casos en los que una obra, en este caso literaria, es tomada para crear otra, aquí, cinematográfica. Sin embargo, podríamos estar frente a dos obras en cuya relación intertextual habría que considerar una tercera obra (¿o, acaso, una primera?) Naturalmente me refiero a *Un crimen provisional* (1926), de Arqueles Vela, que ya desde el título despierta suspicacias respecto de las obras de Buñuel y Usigli.

La obra de este último es excelente, ya que, como dice Vicente Francisco Torres, está compuesta con:

una escritura tersa y mesurada que no incurre en descuidos ni en ingenuidades. En lugar de plantear enigmas de cuartos cerrados o de falsas coartadas, Usigli introduce al lector en la mente enfermiza de un personaje

¹⁸³ Otro gran ejemplo de esto lo constituye el artículo-narración “El hombre que encontramos en todas partes”, aparecido en *El Universal Ilustrado* en 1925, y rescatado por Yanna Hadatty para *Literatura Mexicana, ensayos y estudios*, Vol. XVIII Núm. 1 2007. En este estudio se destaca, entre otros, el tema de las ambivalentes e involuntarias relaciones que desarrollan los habitantes de las ciudades modernas, y que son parte de la “*disforia* de la modernidad”, que la autora señala: Hadatty (2007: 163).

¹⁸⁴ (Calanda, Teruel, España, 1900 - Ciudad de México, 1983)

¹⁸⁵ (Ciudad de México 1905 – 1979)

que pretende consumir un crimen gratuito e insondable, que nada tenga que ver con el dinero, la locura, los celos o cualquier cosa vulgar...¹⁸⁶

No es el propósito hacer aquí un análisis de la novela de Usigli, lo que me interesa es destacar la temática y los motivos de esta obra, que, como señala Torres, se remite a los postulados de Thomas de Quincey, al hacer énfasis en la *composición*, el *diseño*, la *disposición del grupo*, la *luz* y la *sombra*, tal si estuviera hablándose de pintura, por ejemplo, barroca, de un cuadro de Vermeer, de Delacroix, o tal vez de un grupo escultórico renacentista o neoclásico. A fin de cuentas, lo que se persigue es la poesía, a través de la emoción, del sentimiento: el arte del crimen. Crimen artístico, que se queda en intentos, pues se trata de una novela en la cual “el crimen se le niega al asesino, donde el azar le posterga las posibilidades de convertirse en un asesino real y sus actos se van quedando en ensayos que no cristalizan”.¹⁸⁷

Por ello, creo que estamos ante una parodia del género policiaco,¹⁸⁸ pues, como se verá al tratar de sus características, resulta especialmente significativo que se pretenda un crimen sin motivación aparente, al menos uno que no incluye ninguna de las típicas (dinero, locura, o venganza), sino que se persigue una redimensionalización del crimen que, por otro lado, nunca ocurre, y por tanto, deja sin nada real qué perseguir o castigar.

La obra que ahora nos ocupa se diferencia de los dos relatos anteriores en su estructura, el manejo del tiempo y en su menor densidad de metáforas. Es lo que parece querer decir Luis Mario Schneider:

Un crimen provisional, inscrito dentro de un tono más realista, precisa de un argumento y detalla con más vigor la acción. Sin embargo, los hallazgos estilísticos que en verdad caracterizan la prosa de Arqueles Vela están un tanto descuidados en este cuento. Es decir, que la insistencia por determinar una anécdota, le ha hecho descuidar la búsqueda de imágenes o metáforas originales. No así el juego mental e intelectual como forma de recurso del absurdo para mostrar la ambivalencia de los acontecimientos de la vida humana, que se observa con maestría en los tres textos.¹⁸⁹

¹⁸⁶ V. F. Torres en Gordon (2005: 164).

¹⁸⁷ *Ídem*.

¹⁸⁸ Sobre el término parodia, sigo a Linda Hutcheon en su sentido de “*repetition with difference*”, lo cual implica una “*ironic ‘trans-contextualization’ and inversion*”, al mismo tiempo que una distancia crítica “*between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work*”. Hutcheon (2000: 32).

¹⁸⁹ Schneider (1997: 174)

A diferencia de *La señorita Etcétera* y *El café de Nadie*, *Un crimen provisional* es de orientación decididamente absurdista, en virtud precisamente de disponer de un argumento con el cual jugar.

Coincido con Álvaro Contreras¹⁹⁰ y Jorge Mojarro en que este relato hay que analizarlo a la luz del género policiaco, y particular como resuelta parodia, pues es desde aquí que cobra sentido,¹⁹¹ y pueden apreciarse otros logros, particulares de este texto.

Desde mi punto de vista, son notables dos aspectos: primero, el tono resueltamente absurdista, en la forma de presentar las acciones, derivado del hecho de ser la obra una parodia múltiple y constante de las novelas de detectives. Segundo, el proceder fársico de los personajes y el narrador, que confiere al texto cierta característica dramática, por la cual no es difícil visualizar, durante la lectura, las acciones en un escenario, con el narrador en la función de acotaciones.

En *Un crimen provisional*, son dos los personajes que revisten mayor relevancia, y en esto quizá Vela cumple con las expectativas del subgénero. Uno es, desde luego, el detective, de quien nunca sabemos el nombre. El otro es el asesino, de quien, por extraño que suene, no sólo no se sabe el nombre, sino tampoco la identidad, y es precisamente alrededor de esto que se desata todo el argumento. Otro personaje destacable es la mujer que sirve de ayudante-secretaria al asesino, gracias a cuyos informes es que el lector obtiene la mayor cantidad de información para situarse en los acontecimientos, pues los otros personajes, incidentales, sirven para dar giros más bien absurdistas al relato.

Como ya señalamos, en *Un crimen provisional* estamos ante una parodia total del género policiaco y las novelas de detectives. Arqueles Vela toma todos los elementos del subgénero (detective, crimen, víctima, interrogatorios, observación, deducción, etc.) y los modifica y ensambla de tal modo, que el resultado es una subversión cuidadosa y bien lograda, que incluso hace guiños a obras clásicas del subgénero.¹⁹²

¹⁹⁰ Contreras (2006)

¹⁹¹ Cfr. Mojarro (2011: 113)

¹⁹² Es el caso de “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe, donde algunos de los interrogados dicen haber oído un idioma extranjero, en la escena del crimen. Esto mismo aparece en *Un crimen provisional*, pues la mujer ayudante-secretaria dice “me pareció un idioma extraño y extravagante [...] tenía el acento de varios idiomas. Un poco de alemán, un poco de latín, de griego, de francés, de inglés, etc.”, a lo que el detective agrega: “—¿Esperanto?” (CP-5).

El detective intenta fungir como eje y conducir las acciones, evidentemente, hacia la resolución, como le corresponde según el género. Sin embargo, este personaje impaciente se enfrenta a sirvientes y testigos muy poco convencionales, sin mencionar la muy atípica escena del crimen y la aun más extraña víctima, razón por la cual sus pesquisas se van viendo frustradas. Como es de esperarse, el detective escasamente alcanza una profundidad de personaje, siendo mucho más un tipo, que actúa según el “libreto” de su rol, que consiste en ir reconstruyendo los hechos, encontrando pistas, “atando cabos” para, finalmente, resolver el misterio.

Con tal finalidad, el relato comienza con el interrogatorio de los sirvientes. La interacción entre el detective y los interrogados es, cuando menos, rara, y en general boicotea la marcha, normal según el género, hacia la resolución del crimen. Y no parece que se trate de sospechosos o posibles testigos que mienten para salvarse o proteger a alguien.

A este respecto, comento un detalle que, si bien no altera la lectura de la escena uno, es una muestra de la carga de indeterminación que pueden tener los relatos de Vela. Se trata del número de sirvientes a quienes el detective interroga. Para Jorge Mojarro son tres (un ujier y dos sirvientes), “quienes ante las preguntas insistentes y tópicas [...] no tienen mejor idea que reaccionar a cada pregunta entregándole sucesivamente la tarjeta de presentación de cuatro personas diferentes”.¹⁹³ Por mi parte, entiendo que se trata de un sirviente y el ujier, y que es este último quien entrega las tarjetas en lugar de responder las preguntas.

Entre los dos, no hay posibilidad de comunicación, ya que ante el “racional” interrogatorio, que tiene un propósito y una finalidad bien definidos, la acción del ujier es una mentira, un artificio, que tiene el mismo valor que el silencio, que es en sí una falta para la naturaleza investigadora, como revela a su vez la reacción del detective ante el *performance* de la tarjeta: “¿Esto qué significa y qué aclara?” (CP-1). La tarjeta podría decir cualquier cosa, como respuesta, siempre no hablaría con la verdad, sería culposa.

No es, por otra parte, poca la extrañeza de esta escena (en la que podría resultar que el ujier es sordomudo, y es quizá eso lo que el otro sirviente quiere advertir al detective), probablemente llena de sugerencias, incluso en la elección de los apellidos en las tarjetas, que aluden a oficios: carnicero (*buchon*), carretero o cochero (*Rossner*,

¹⁹³ Mojarro (2011: 114, 115).

en desuso), panadero (*Baxter*, que es otra forma de *baker*), y el curioso caso de “Kopeikevitch Kalkachov”, donde el patronímico claramente deriva de “kopek” (hijo de kopek), y el apellido alude a copia o calco (“*kalka*”), lo que da la idea de “copia o imitación barata, de a kopek”. Estos nombres bien pueden relacionarse con el gran tema de Arqueles Vela: la identidad, a través de lo que los oficios pueden sugerir, como señas de identidad a través del quehacer o la ocupación. Sería interesante saber, con alguna certeza, si Vela se informó acerca de los significados de los apellidos elegidos, pues como coincidencia son demasiado convenientes al texto.

Para el detective, los malentendidos salen a cada paso, mientras porfía en la rigurosa aplicación del método, mas como dijimos, ni los posibles sospechosos, ni la escena del crimen, ni siquiera el cuerpo del delito, cooperan, y lo hacen exclamar: “Este crimen [...] no está en el catálogo de mis observaciones” (CP-3), donde podemos entender la alusión a un deber ser de las cosas (crimen), hasta un “inventario cerrado” o canon criminal. Esa apabullante excentricidad es dramatizada por la voz narradora que lo califica de “asesinato lleno de erratas” (CP-3), que es como llamarlo defectuoso en sus procedimientos.

Defectuoso podríamos pensar que es también el razonamiento del detective, pues el ejercicio de su lógica, ante la rara apariencia que exhibe el cadáver, lo lleva a deducir:

El arma que le quitó la vida no es un arma cualquiera... Parece que una corriente eléctrica la hubiese desencajado... Un revólver eléctrico de esos de última invención... El asesino es, seguramente, un inventor... (CP-3)

No sólo el razonamiento es defectuoso. También la observación, pues el cuerpo, presunto cadáver, resulta ser un maniquí, detalle que ni el detective ni la ayudante-secretaria habían advertido, aun cuando tiene un peso central, pues todo ocurre alrededor de él, figurada y literalmente. Y es muy elocuente que fallen el razonamiento deductivo y la observación, pues fundamentalmente de eso está hecho el detective, en tanto personaje clave del género policiaco.

Sin duda, el más interesante de los personajes es el asesino, dado que es una presencia a lo largo de todo el relato, aunque en persona aparece sólo en la última

escena, para dominarla totalmente con un monólogo.¹⁹⁴ En este asesino vuelve a presentarse el motivo recurrente de la falta de identidad. Su vida misma es un misterio, ya que cuando su ayudante-secretaria es interrogada, difícilmente puede dar datos específicos acerca de su jefe.

Esta mujer que trabaja para el asesino tiene relevancia como vector de información, para que el lector pueda situarse con una mejor comprensión en la “historia”, es decir, pueda reconstruir una anécdota. Por ejemplo, es gracias a esta mujer, cuyo nombre nunca sabemos, que nos enteramos de que el asesino tiene múltiples personalidades:

Unas veces es un hombre distinguido, elegante, guapo, que mira a través de un monóculo con una mirada insostenible y conquistadora... Otras, es un individuo cualquiera, despreocupado, con lentes gruesos como de sabio... con barba descuidada y cabellera canosa... Otras, un hombre de salón, frívolo y atractivo, rasurado completamente y peinado con *stacomb*... (CP-4)

Con todo, la mujer es incapaz de decir “quién es”, o qué hace. Bien visto, ella no sabe para quién trabaja, lo cual tampoco parece importar mucho, o en todo caso, reviste menos interés que asegurarse el “sueldo inmerecido” (CP-4) que le paga el principal sospechoso.

En esa falta de identidad, el asesino muestra que uno puede ser nada más que una o varias imágenes, sin importar lo que pueda haber detrás, o si no lo hay. Vaciado de autenticidad, el personaje es nadie, literalmente, sino un mero fluir de imágenes capaces de prescindir de la identidad y que basta con exhibir ante los demás.¹⁹⁵

Cuando le preguntan qué clase de mujeres prefiere el sospechoso, la ayudante-secretaria ésta es capaz de responder, tal si fuese un narrador omnisciente, sobre la intimidad de los gustos de su jefe:

Tiene predilección por las muertas... O por las que se mueren y le dejan una sensación, una emoción última, incontinuable, “irrepresible”, que no podrá obtener nadie, que no podrá saborear nadie... O por las que hacen como que se mueren y no vuelven a verlo nunca... Por aquellas que destruyen en él toda reminiscencia, lo vacían, lo renuevan y le reservan su mirada muriente y lánguida, su sonrisa quebradiza y su actitud postrera y congelada. (CP-4)

¹⁹⁴ De nuevo, resalto la característica dramática, en este caso, del monólogo.

¹⁹⁵ Notoriamente, ni siquiera es un asesino, pues no ha matado a nadie, aunque eso no se sabe sino en la parte final, por lo que durante el relato es, provisionalmente, un asesino.

Lo cual nos recuerda tanto a las mujeres que el personaje-narrador de *La señorita Etcétera* procura, así como a las fallidas experiencias de Mabelina con sus múltiples hombres-emociones, en el sentido de que cada mujer (para el personaje-narrador) y cada hombre (para Mabelina) que alcanzan, “se les muere”, dejándoles un vacío, un cansancio cada vez mayor, acaso por ser imaginaria la sensación, o una proyección que (el personaje-narrador y Mabelina) hacen sobre sus objetos momentáneos de deseo, sin que esté realmente allí, o si lo está, es sólo en potencia, en germen, casi mera sospecha. En todo caso, el personaje-narrador, Mabelina y el asesino (que podría llamarse el Sr. Etc.), acaban prefiriendo a las/los ausentes, pues se ajustan mejor a la añoranza, al ensueño, al ideal. Irremediablemente, les gusta la novedad, la posibilidad de las/los desconocidas(-os).¹⁹⁶

Para la escena cinco, la ayudante-secretaria relata los “ensayos” del crimen. Al respecto, los informes son extraños: hay varias cosas que no vio, lo que no obsta para que dé a conocer muchos pormenores y detalles, que reconstruye por medio de lo que oyó. Llegados a este punto, se da a entender que en la habitación del crimen había otra mujer, además del maniquí y el asesino, lo que se corrobora cuando el principal sospechoso dice: “La amiga que me acompaña es la única testigo del crimen. El maniquí que me libraré de la cárcel está inspirado en su belleza. Es mi más grande amiga y lo será siempre...”¹⁹⁷ (CP-6)

Al final, se descubre que todo fue por amor. Por conquistar a una mujer impasible, el dueño de la casa empezó a modificar su personalidad, a probar ser varios, hasta que un día le dice “sin pensar, sin analizar el sentido y la intención [...] por decir algo que cortara el silencio que nos deshauciaba” (CP-6), que por ella “sería capaz de cometer un asesinato” (CP-6). No es sino un comentario fortuito, una ocurrencia del momento, sin razón particular, pero parece encantarla, ya que inmediatamente recibe todas las atenciones de esa mujer, segundos antes indiferente hacia él.

Mas el sospechoso confiesa que lo desquiciaba la presión de tener que cumplir con el crimen prometido, y buscó en sí mismo hasta encontrar en él al asesino que

¹⁹⁶ Hablar de estas correspondencias, me hace preguntarme ¿es Mabelina también la srita. Etc.?, quiero decir, ¿podría ser una de las mujeres modernas con las que se cruza el personaje-narrador, de esas “automáticas”, liberadas y a la moda?

¹⁹⁷ Parece lícito asumir que esa otra mujer es la que obsesiona al sospechoso, por la cual se decide a cometer el asesinato.

habría de cumplir la promesa. Una noche, sin poder postergarlo más, lo realiza, o mejor dicho, lo representa, pues utiliza un maniquí.

Este personaje del asesino, nos coloca, una vez más, frente al tema de la identidad, que va dibujándose casi una obsesión en el volumen *El café de Nadie*. En este caso, el relato tampoco nos permite saber si, antes de la mujer que lo obsesiona, tuvo una identidad, pues, tal como ocurre con Mabelina, el texto prescinde de un pasado para los personajes.

Mabelina es una distinta cada vez, con y por cada hombre. Y el presunto asesino muda su imagen, no tiene una fija, por una mujer, lo cual es un grave desajuste respecto del subgénero parodiado, ya que en él la identidad es fundamental.

Como ya mencionamos, un elemento que distancia *Un crimen provisional* del canon de la novela policiaca, es el extraño hecho de que, tanto el narrador como el detective, se muestran incapaces de distinguir entre una persona muerta y un maniquí, lo cual contraviene el poder de observación que suele atribuirse a los detectives de novela.

En el contexto de las vanguardias y la reflexión sobre la modernidad, es de gran interés la simbología de los maniqués, pues materializan conflictos y entrañan problemáticas, como la mercantilización (incluso del ser humano) y el consumismo, amén el vaciamiento y la deshumanización. Es una figura ambigua, entre animada e inerte, y constituye, junto con las descripciones a su alrededor, el cuerpo del delito en *Un crimen provisional*.¹⁹⁸

En general, dado que el maniquí es algo destinado a “ponerse en el lugar del sujeto”,¹⁹⁹ es capaz de provocar “la melancolía por una humanidad perdida”.²⁰⁰ Además, por su semejanza humana permite la emergencia del cuerpo y el erotismo en el relato.²⁰¹ El maniquí es en sí un cuerpo, que abre la puerta a la fantasía de la otredad, de un otro siniestramente semejante.

¹⁹⁸ Al respecto véase la sustanciosa la nota de Mojarro: “El maniquí “es la figura que marca la entrada en la modernidad [...] Es una ‘extravagante figuración de la alteridad’ o la huella de una pérdida, una ‘presencia ausente’, ‘el signo de un abatimiento y la melancolía por una humanidad perdida.” La figura del maniquí representa lo moderno y lo siniestro y aproxima la relación entre sexo y muerte, debido a su semejanza con el hombre y a su carácter inorgánico, pasivo y atractivo. La plurisignificación, las ambigüedades y la capacidad de provocación de esta figura no debieron pasar desapercibidas para Arqueles Vela: el lector se percata de que la sensual y cinematográfica descripción de una mujer asesinada en la segunda secuencia pertenece a un maniquí”. Mojarro (2011: 121).

¹⁹⁹ Mesa Gancedo (2002: 92).

²⁰⁰ *Ibid.*, 91.

²⁰¹ *Vid.*, Mesa Gancedo (2002: 92-94).

Recordemos que, cuando los dos parroquianos de *La señorita Etcétera* hablan de las mujeres, no les otorgan personalidad, ni individualismo, para ellos “no son más que unos aparatos sensuales, ideológicos, espirituales, sentimentales. Se les puede llenar como a los acumuladores, de cualquier fuerza, de cualquier tensión” (CN-9), como le pasa a Mabelina, que se llena de algo distinto con cada hombre, pero ese algo es ajeno y la enajena cada vez más de sí. Se ve condenada a una incompletud, a pesar de que los mismos parroquianos reconocen en ella un potencial, una unicidad (*Vid.* CN-9).

La mujer planteada en estos relatos se muestra transferible de un cuerpo a otro, de una ciudad a otra, intercambiable; es la mujer masificada, susceptible de ser ensamblada con partes de distintas mujeres, hasta lograr la ideal. Corresponde a un imaginario industrial, de lo hecho en serie: mujer con perfume unanímista.²⁰² Como apunta Luis Mario Schneider:

Del unanimismo, concebido por el francés Jules Romains, tomaron lo multitudinario, la marcha y la cadencia de las ciudades modernas, de los seres inmersos en lo que más tarde se llamaría la selva de asfalto.²⁰³

Sin embargo, esas mujeres fragmentarias, armables, pueden ser vistas como solamente un aspecto, portadoras de rasgos que remiten a un ser más complejo y mayor, que nunca acaba de manifestarse. Una perfección, diríamos, “que reside [...] en su pura potencialidad”.²⁰⁴

Demasiado proclive a desdibujarse en la repetición, la mujer parece no tener posibilidad de escapar a una tragedia identitaria: “En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo...” (SE-2), dice el personaje-narrador en *La señorita Etcétera*. De modo que en estas tres obras la mujer, para ser verdadera, parece depender de la capacidad creadora del hombre, pues se la define por sus funciones y utilidad, con la aparente excepción de la mujer inalcanzable por la que el sospechoso se convirtió en asesino, la cual obtiene estatus de la “más grande amiga” (CP-6) para siempre, tal vez en virtud de haber “orillado” al hombre a realizar una obra, una “creación”, significada por el crimen (simulado).²⁰⁵

²⁰² Estas características coinciden también con la idea de mujer en que se basa *Novela como nube*, de Gilberto Owen, cuyo deconstruido argumento se basa en la búsqueda de una primera ELLA.

²⁰³ Schneider (1970: 11).

²⁰⁴ Mesa Gancedo (2002: 104).

²⁰⁵ Ya hemos comentado sobre la lectura del crimen como obra artística, como una forma de “poesía” (*poiesis*). Es interesante que la obra a cuya realización contribuye la mujer, sea precisamente el asesinato

Parece haber un desacuerdo entre el íntimo deseo por una mujer-como-maniquí, tal la expresan los dos parroquianos (CN-9), y las mujeres que efectivamente se encuentran en dos de los relatos, sea Mabelina o las mujeres en *La señorita Etcétera*.²⁰⁶

Por un lado, la mujer que plantean los dos parroquianos, ese “acumulador” susceptible de ser cargado con las palabras y los deseos de uno, así como la que ha de pensar con los pensamientos del personaje-narrador (SE-7), ambas coinciden en una característica básica del maniquí, sobre cuya vacía indiferencia se proyectan “todas las fantasías de la diferencia”,²⁰⁷ pues al pertenecer al mundo de la imaginación proyectada, son un espacio *ad hoc* de la potencialidad, el cambio, la variedad y hasta la sorpresa. Pero al mismo tiempo, cabe advertir que tal indiferencia resulta insoportable pues impide “acceder a su secreto”,²⁰⁸ como ocurre en el caso de la mujer (notoriamente, no un maniquí) de la cual se enamora el sospechoso de *Un crimen provisional*, y por la cual decide volverse asesino.

Sin embargo, a despecho de tales propuestas, “la mujer” en Vela se revela inabarcable, e irrealizable como idea. Cada una es un espacio en que encarna parcialmente el ideal, que no es sino una proyección adictiva que aparece insospechadamente sobre algunas mujeres, siempre frente a los ojos, pero que no se puede palpar. Es en los rasgos/rastros que de humanidad e identidad tienen o conservan, que impiden la consecución del sueño o la fantasía, como en la tragedia interior de Mabelina, que la hace tener sólo “un 50 por ciento de la verdadera mujer que buscamos” (CN-9), o el feminismo, sindicalismo y vulgaridad de peluquería de una “ella” de *La señorita Etcétera* (SE-6), es decir, su realidad cotidiana boicotea la consecución de la totalidad. Por eso, una vez que se alcanza, se desvanece, dando lugar al frío de la proyección vacía. Alcanzamos a asir el soporte sobre el cual se proyecta, el soporte en el que presentimos la presencia, pero lo que se experimenta no es lo que creemos tener ante la vista: la ve a “ella”, pero al palparla siente la dureza de una silla, la lejanía de un teléfono. En lugar del ser amado, hay un remedo de sujeto.

del maniquí “inspirado en su belleza” (CP-6), es decir, ayuda a asesinar al simulacro impersonal y repetitivo de todas las mujeres y de sí, provocando que el hombre la libere a través de ese acto, y acaso quedando liberado el hombre de tal concepción, al mismo tiempo.

²⁰⁶ En este sentido, la mujer de *Un crimen provisional* es perversamente atrayente merced a su impasible indiferencia, hasta que el hombre da con la clave que la “humaniza” (la mención del crimen) y se aferra a ese resquicio, única fuente de emociones y contacto (CP-6).

²⁰⁷ Mesa Gancedo (2002: 109).

²⁰⁸ *Ídem*.

3.2 ANTIREALISMO

Habiendo ya revisado, en la sección anterior, el manejo que el autor hace de los personajes, a través de lo cual vimos las referencias a un mundo aun novedoso para el autor, en su modernidad urbana, así como la problemática que plantea tal mundo para la identidad del individuo, comprometiendo incluso su dimensión de sujeto, nos centraremos ahora en otro aspecto, también notable en el volumen *El café de Nadie*, ya que con la lectura queda claro que no hay un compromiso por construir mundos alternativos realistas al interior de los relatos. Por el contrario, pretenden apearse más al modo en que, de hecho, pensamos, es decir, eliminando el artificio de una estricta linealidad temporal, tanto como el de una lógica de causa-efecto impecable.²⁰⁹

En lugar de ello, el discurso arquelesveliano abre la puerta al desorden, a la sorpresa, a los saltos y giros de la memoria, el deseo y la imaginación. Aunado a lo cual incorpora el artificio de una retórica decididamente poética, que se esmera en la sorpresa y la expresión de las sensaciones.

Todo esto da como resultado textos cuya experiencia de antirealismo constituye una originalidad, que revisaremos aquí a través de tres elementos: el manejo del tiempo, el narrador y la (re)presentación de elementos de la realidad en los textos. Los dos últimos en estrecha relación, debido a que muchas veces es el narrador quien presenta esos elementos.²¹⁰

Tiempo:

El manejo del tiempo es uno de los elementos que dan su originalidad a los tres relatos de Arqueles Vela que nos ocupan. Es oportuno señalar que, en este aspecto, *Un crimen provisional* difiere de los otros dos relatos, pues se entiende que todo ocurre en un mismo día, si bien el texto contiene digresiones.

Sobre las otras dos obras, en general, podemos decir que el tiempo no es lineal, que las acciones son presentadas por medio de instantes o escenas, entre las cuales no es fácil establecer una clara relación temporal, pues no se sabe si corresponden a días

²⁰⁹ Recordemos la opinión del mismo Vela de que “lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad”. “El Estridentismo y la teoría abstraccionista”, aparecido en *Irradiador. Revista de vanguardia*, n° 2, Octubre de 1923, México D.F.

²¹⁰ Otras veces corresponde a los personajes referirse a elementos de la realidad extratextual.

distintos, días consecutivos o no, o si algunas de estas escenas ocurren en un mismo día, pero en distintas horas, etc. También puede ocurrir que dos instantes sean simultáneos, como parece ocurrir con las escenas nueve y diez de *El café de Nadie*, donde, recordemos, por un lado los dos parroquianos son conscientes de que Mabelina los observa, mientras hablan sobre las mujeres, y por el otro lado, Mabelina hace un recuento de hombres, reflexiona sobre su estado de vaciamiento y abandona el Café. Ambos segmentos presentan un mismo momento “desdoblado”, repetido o duplicado, como en el cine.

Es, en parte, gracias a esta característica de la temporalidad que Jorge Mojarro señala que la narración tiene “una estructura de collage: cualquier secuencia puede ser cambiada de posición aleatoriamente y la naturaleza de la narración no se verá alterada severamente”.²¹¹ Es verdad que las escenas gozan de cierta autonomía, respecto de la forma narrativa convencional, sin embargo es difícil estimar cómo se vería alterada la obra con un cambio de este tipo. Lo que es claro, es que con la finalidad de analizar las obras, es útil reconstruir las anécdotas, aunque sea en sus generalidades, para podernos situar con más claridad en los relatos.

Además, inclusive *Un crimen provisional*, al interior de cada escena, el ritmo de las acciones suele estar determinado por la peculiar voz del narrador y su sensibilidad exacerbada, que detiene a veces los sucesos para abrir paréntesis de rebuscadas descripciones.

El café de Nadie se distingue especialmente por presentar un tiempo “detenido”, además de una alinealidad en la anécdota,²¹² lo cual expresa una percepción de la temporalidad (y de sí mismo) en el contexto de la gran urbe:

En estrecha conexión con el nuevo carácter enajenado que asume la condición humana de las grandes ciudades, la cosificación sustancial que sufre el hombre paraliza toda movilidad interior. La modernidad está sellada por un intenso dinamismo existencial, pero cuya naturaleza se reduce a la reiteración vertiginosa de hábitos y gestos idénticos. El movimiento como la fluidez del tiempo es aparente; es un transcurrir temporal.²¹³

Es el miedo que expresa el personaje-narrador de *La señorita Etcétera*, en términos de “sindicalista” y “peluquería”. También es lo que vemos que le sucede a Mabelina y al presunto asesino, que quedan vacíos de identidad, capaces sólo de fingir

²¹¹ Mojarro (2011: 80).

²¹² La impresión de “estancamiento” del relato se refuerza debido a que son muy pocos los hechos que ocurren, casi todo consiste en descripciones, diálogos y reflexiones.

²¹³ Beatriz González Stephan, “*El café de nadie* y la narrativa del estridentismo”, en M. Forster (2001: 220, 221).

de sí mismos. Y es contra lo que se refugian los dos parroquianos, en su gabinete innumerable.

Ante este tiempo opresivo, está el Café, que se abre hacia el tumulto enajenante, pero también es un espacio que se abre hacia dentro. En el interior, todo ocurre sin lógica de concatenación, sin consecutividad, como en el pensamiento.

Dentro, las cosas son como se piensan, como se evocan, desean, recuerdan, inventan o imaginan. Es pues, el Café, un espacio del pensamiento, no exento de trivialidades, que a sus horas tienen su lugar con sus “frases idiotas” (Cfr. CN-9), pero que los “ventiladores intelectuales” (CN-9) pueden limpiar.

En el Café se vive un tiempo estancado, en el que flotan el tiempo enajenador de la acelerada y vulgar vacuidad, y un tiempo introspectivo de reflexión y creación: las dos clientelas del Café.

El factor tiempo se torna una dimensión absurda, que acaba por negarse a sí mismo. Sólo se logra vivir un presente absoluto el discurso fluye en presente del indicativo, donde pasado y futuro dejan de tener sentido.²¹⁴

Mabelina, quizá trágicamente, está atrapada entre ambos tiempos, habita el Café a deshoras, lo que la mantiene con un pie en la introspección (su preocupación por la identidad) y otro pie en el dinamismo enajenador.

Narrador y lenguaje:

Sin duda, es un elemento fundamental en la narrativa. En el caso de la obra de Arqueles Vela, la importancia del narrador tiene la peculiaridad de que muchas veces es el único hilo conductor que da unidad al relato, y le presta su propia coherencia al texto, de otro modo, podría resultar ilegible.

Comparativamente, se aprecian diferencias entre los narradores de los tres relatos que nos ocupan. En el primer caso, tenemos que, en *La señorita Etcétera*, el narrador es el mismo personaje principal, y es a través de su punto de vista la única forma en que se nos presentan las cosas. Se trata de un narrador en 1ª persona, principalmente. Jamás cede la palabra a nadie más, no hay diálogos, es decir, este

²¹⁴ *Ídem.*

personaje-narrador detenta todo el control, absolutamente, de la presentación y, de hecho, de la realidad en la ficción que habita.

En el caso de *El café de Nadie*, además de un narrador omnisciente que habla en 3ª persona, hay personajes que sostienen diálogos, incluso algunos de los más incidentales, como los acompañantes de Mabelina.²¹⁵ Aquí, la función del narrador es esencialmente descriptiva (de las acciones, actitudes y los ambientes). Crea el “escenario” en el que se desenvuelven los personajes.

En *Un crimen provisional*, se trata de un narrador omnisciente, que habla también en 3ª persona, sin embargo interviene menos que en *El café de Nadie*, pues los personajes interactúan y se expresan más por ellos mismos, a través de diálogos.

Ya hemos señalado que *Un crimen provisional* tiene cierta cualidad dramática, y por momentos las intervenciones del narrador tienen la apariencia de acotaciones. El protagonismo menor del narrador en este relato, hace pensar que ha “cedido” espacio respecto a los personajes, que son algo fársicos, y también en comparación con los narradores de las otras dos obras que, cabe destacar, son cronológicamente anteriores.²¹⁶ Aunque, a pesar de su menor participación, el narrador domina la escena dos, en que describe pormenorizadamente al cadáver, y la escena tres, en que se reflexiona sobre la escena del crimen.

Narrador y lenguaje son dos elementos que están íntimamente relacionados, y que dan cuenta de uno de nuestros objetivos: el antirealismo, que nos presenta una imagen particular del mundo moderno contemporáneo del autor. Un rasgo sumamente llamativo de los narradores (también de los personajes), es el lenguaje de que están hechos. Como dijimos, su papel consiste mayormente en hacer descripciones, con la ya señalada particularidad del personaje-narrador de *La señorita Etcétera* (que tampoco se halla exento de descripciones).

A lo largo de las tres obras hay nombres, objetos, publicaciones, marcas comerciales, guiños de elementos “reales” (extraliterarios), que se filtran en los textos, para constituir una imagen específica, una realidad intratextual determinada. Imagen que hemos dado ya un primer paso en aclarar, al hablar de los personajes, sus características y experiencias.

²¹⁵ Específicamente, el maestro, el periodista y el fetichista.

²¹⁶ *La señorita Etcétera* aparece en 1922, *El café de Nadie* (1ª versión) en 1924, y *Un crimen provisional* en 1926 (o, según la viuda de Arqueles Vela, en 1924, aunque no consta en documentos).

A través de su lectura experimentamos un desligarse del realismo, técnica y formalmente. A pesar de que el Estridentismo (como el Cubismo, los Futurismos, el Surrealismo) parte de la realidad (o de elementos de ésta), su característica es no solamente transformarla, deconstruyéndola, sino que pugna por crearla.

Las vanguardias deben leerse por implicación, visceralmente, por un lado y en primera instancia, y reflexivamente, entre líneas, por otro lado. Este segundo momento es la cabal realización de la experiencia renovadora a que aspiran, pues supone el cuestionamiento de nuestra idea del arte (esto es, la desautomatización de conceptos), a la vez que cuestionamiento de la realidad y, por ende, un autocuestionamiento.

Se va creando pues, en las tres obras vanguardistas que nos ocupan, una imagen de la modernidad, evidentemente subjetiva, por lo que el discurso que tenemos ante nosotros constituye la expresión de una experiencia: la que proporciona Arqueles Vela, de cara a la nueva gran ciudad.

Esta imagen incluye rasgos que podrían reconocerse como autobiográficos, como cuando el personaje-narrador habla de una rutina diaria de abordar el tranvía para ir al trabajo en una oficina, y menciona un ambiente de “recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanográficas, frases traslúcidas de papel carbón, imprecisiones de goma de borrar, pensamientos aguzados uniformemente con *shapeners* (sic)...” (SE-4), lo cual probablemente alude al trabajo del autor en la redacción del periódico *El Universal Ilustrado*.

Este solo ejemplo contiene, en general, lo que pretendo mostrar en esta parte: referencias extratextuales (incluso autobiográficas), que al interior del texto crean un mundo contemporáneo al del autor, urbano y enajenante, debido a la inmisericorde repetitividad y monotonía que impone.

Otro ejemplo de un rasgo metaficcional, es en el diálogo entre el detective y la secretaria-ayudante del presunto asesino:

—¿Cómo entró usted a esta casa?...
—Leyendo el AVISO OPORTUNO... Ese que dice: “Muchacha bonita, discreta, se necesita. —Despacho particular. —Buen sueldo. —Tel. 123-12”. (CP-4)

La mención del “AVISO OPORTUNO” nos habla, de nuevo, de una forma de vida moderna y urbana (a través de los periódicos), y es expresión del humor y ludismo de los relatos de Vela, pues a ojos vistas compromete la realidad intraficcional, tendiendo un diálogo entre lo ficcional y lo metaficcional, o entre el texto y el mundo.

Además, el número telefónico que remata el anuncio, que por lo demás podría sonar real, lo subvierte en su cualidad realista, prestándose a juego por recordar la marcación de los pasos de un baile. ¿Podría dudarse de la honorabilidad y seriedad en las intenciones del empleador, o de las del codificador?

Otro detalle de modernidad en la experiencia del narrador (que aquí también es el personaje), es el lenguaje, no sólo por nombrar objetos de una modernidad, tales como “mecanográficas” y “papel carbón”, sino por el empleo específico de anglicismos como *shapeners* que, junto con varios otros, aparecen en los textos: *pullman* (SE-3), *trolley* y *cold and hot* (SE-4), *office-boys* (SE-6), *subway* y *JAZ-BAND* (CN-1), *blues* (CN-5) *stacomb* (CP-4), *hall* (CP-5), todos los cuales nos hablan, a través de fragmentos que al conjuntarse nos dan una cierta imagen, de un mundo en el que no puede soslayarse la influencia de la cultura estadounidense,²¹⁷ si no como realidad, al menos como modelo de la modernización, a la vez que proponen un horizonte cosmopolita, como correspondería a una gran ciudad occidental.²¹⁸

Otro aspecto moderno en la narración de Vela, además del peculiar manejo de un tiempo no lineal, determinado por la voz del narrador, es la prominente presencia de la ciudad, como una especie de protagonista. “El contexto, en vez de servir de telón de fondo sin relación interior con la historia, llega a dominar sobre ella, integrándola como algo posible sólo bajo estas condiciones”.²¹⁹

Esto produce un efecto de espacios protagonistas, ya sea al expresar su llegada a la ciudad: “los *claxons* de los automóviles olfateando la traza de los viajeros, se acercaban con zalemas zigzagueantes de reconocimiento, coreando su insistencia” (SE-3), en la que es una presencia amenazante y asediante, o ya sea, en otro nivel, al integrarse el narrador, asumiéndose como otro elemento del contexto: “yo era un reflector del revés que prolongaba las visiones exteriores hacia las concavidades desconocidas de mi sensibilidad” (SE-4), lo cual modifica no sólo su auto percepción,

²¹⁷ Si bien no es la única cultura referente, pues también hay galicismos: *chaise-longue* (CN-1), *rouge* y *boudoir* (CN-10), *chaque* (CP-3), *Fleur d'Amour* (SE-6), *dissolvesout* (SE-7).

²¹⁸ Un detalle lingüístico curioso de los relatos es que hay una marca lingüística ajena a la norma mexicana general. Se trata de un uso del laísmo: “...con la intención de decir *la* muchas cosas...”, “y *la* hice una promesa” (ambos en SE-2), “...para ofrecer *la* el lugar que...” (SE-4), “ya en el coche, él *la* preguntó...” (CN-7), “por decir algo que cortara el silencio que nos desahuciaba, *la* dije.” (CP-6). Pudiera ser una marca del habla guatemalteca de Vela, sin embargo, no hay un correspondiente loísmo al referirse a figuras masculinas. El fenómeno se presenta, únicamente, al referirse a “ella”.

²¹⁹ Niemeyer (2004: 77).

sino su definición como individuo, persona o sujeto, y que lingüísticamente es, al mismo tiempo, un uso poético.

Usos como este contribuyen, no poco, al carácter desrealizante o amimético de la escritura de Vela, pues los significados van embrollándose en relaciones sorprendentes, en las que se cosifica el hombre: “las mujeres no son más que unos aparatos sensuales, [...] Se les puede llenar como a los acumuladores...” (CN-9), o en las que se humanizan los objetos: “Entre todas las sillas hay siempre unas que no quieren desprenderse la una de la otra, que no quieren desistir de su posesión descarada, que se abrazan fuertemente, impidiendo que se les coloque en el lugar estricto...” (CN-9). Se manifiesta pues, una despersonalización de los sujetos, y una animación protagónica de los espacios, a través de sus objetos y su ritmo.²²⁰

Pueden, con todo, reconocerse referencias a la realidad, por ejemplo, puede establecerse que, en la escena tres arriba citada, el narrador llega de Veracruz a la Ciudad de México (la “capital”), cuya primera impresión es expresada con una prosopopeya que da una rica imagen que transforma a los autos en perros, el tráfico en jauría, siendo remarcable que el énfasis se halla en la sensación auditiva, pues son los “claxons” los que olfatean y forman un coro. Al mismo tiempo, en la un poco extraña relación de claxon con olfatear, hay un elemento sinestésico entre el oído y el olfato.

Este es el tipo de imágenes y lenguaje metafórico que críticos como Katharina Niemeyer, Evodio Escalante y Jorge Mojarro²²¹ han comentado en sus trabajos, sobre Vela, y que concuerda con la voluntad que busca romper con la representación imitativa de la naturaleza, considerada como “realidad”. Como muestra, este ejemplo que consigna Niemeyer:²²²

²²⁰ Sobre este aspecto del Estridentismo, dice Esther Hernández Palacios: “Siempre intentaron organizar emocionalmente -aún rompiendo con la lógica- los conjuntos abigarrados y en ocasiones casi caóticos de sus imágenes poéticas; siempre en busca de un sentido profundo, de un “ritmo interior” (como ellos mismos lo llamaban) que articulara los elementos dispersos, y que en última instancia trascendiera y diera sentido a las innovaciones formales”. Hernández Palacios (1992: 21).

²²¹ “Su prosa, en consecuencia, fue intencionadamente forzada a alejarse de la mimesis de la narración tradicional y trató, paradójicamente, de ser más auténtica y realista mediante la incorporación de lo absurdo, lo incoherente y lo inverosímil en la narración”. Mojarro (2011: 69).

²²² Niemeyer (2004: 76, 77).

Como espacio, el Café cobra una relevancia inusitada, merced siempre al narrador, pues conocemos el establecimiento sólo a través de sus descripciones del ambiente, la concurrencia y los objetos. Es un sitio insospechado del mundo, cuya especial atmósfera decadente y acogedora atrae personalidades peculiares, como los dos parroquianos y Mabelina.

Se asume que El café de Nadie es una literaturización del Café Europa, donde se reunían los estridentistas. Jorge Mojarro lo describe:

...un lugar mágico, siniestro, excéntrico, desviado, anormal, en donde el tiempo sigue un curso independiente, más bien paralizado y paralizante para sus clientes. El Café es el lugar clave, la encrucijada vital: cruzada la “puerta secreta de la vida”, el parroquiano se acerca inevitablemente a la irrealidad y al ensueño, y entra en los dominios de una vida paralela con criterios lógicos ajenos a los de la realidad: es un lugar de transfiguración donde los objetos cobran vida y los personajes que lo frecuentan se caracterizan por la heterodoxia en su comportamiento.²²³

De igual modo, son espacios donde el desarrollo de los eventos se da de modo extraño, la ciudad que aparece a pedazos y por detalles en *La señorita Etcétera* y la casa que es el escenario de *Un crimen provisional*. De esta última, la ayudante-secretaria dice: “En esta casa llena de irregularidades y amueblada de trucos, todo es posible” (CP-5).

En esta casa anómala, en la que nada va de acuerdo con las suposiciones, se da un episodio que me parece elocuente, tanto del humor y la sagacidad de la escritura de Arqueles Vela, como del talante de las vanguardias. Hay una lectura “entre líneas”, que opera a través de varios de los niveles del texto, que se presenta en la primera escena, cuando el detective pregunta al ujier “¿Cuántos años lleva usted de servir en esta casa?” (CP-1), a lo que sigue un silencio por parte del interrogado. Se repite la misma pregunta, obteniendo por respuesta la súbita entrega de la primera tarjeta.

Lo que sugiere mi lectura, es que se ponen en juego dos principios o, si se quiere, dos discursos, de distinta naturaleza, que están interactuando en el escenario del texto. Uno está cifrado en la figura del detective, que actúa como “tiene que” hacerlo: su trabajo es inquirir, desvelar por medio de la lógica y la razón. El otro está cifrado, en este momento del texto, en el ujier, que no es sino su acto (recuérdese que tampoco tiene identidad), y que termina por existir solamente por el gesto, como un mimo.

²²³ Mojarro (2011: 97).

Así, la lectura a que apunto se basa en el desacuerdo, en la incomprensión y, hasta cierto punto, intransigencia de ambas partes. En el relativo fracaso de la palabra, del signo y el sistema comunicativo establecido, al revelar que, en el fondo, lo que sucede es que siempre se trata de otro juego. Que al ujier lo amenazan y lo prenden como consecuencia de la incomprensión, porque “juega” un juego distinto del de la “lógica” (el detective), aunque, como se ve más adelante, no ya en el ujier sino en el presunto asesino, dotado de su propia lógica, múltiple y fragmentaria, cuya coherencia “consigo mismo” es el absurdo, dado que carece de identidad y el “sí mismo” no funciona como referencia.

Por su parte, después de ver cómo el ujier juega su juego sospechoso, nosotros, a lo largo del relato, acabamos por percatarnos de que el detective juega, a su vez, su propio juego misterioso, pues elementos como el otro sirviente que no responde directamente las preguntas del detective al principio del relato, ponen de manifiesto (con ayuda del narrador) la naturaleza de juego, constructo o simulacro de la novela policiaca, primero, y de la novela, después (y, posiblemente, pueda extenderse hasta la literatura).²²⁴

Esto puede relacionarse con la opinión de Vela (y las vanguardias), sobre un arte más cercano a la vida y al desorden del pensamiento, denunciando lo “artificial” y poco espontáneo de las formas tradicionales del arte.

En este espacio, que es un universo totalmente paródico, la voz narradora por momentos parece “neutral” entre las dos posiciones mencionadas, pero está más identificada con el sinsentido del asesino, el ujier, y todo cuanto está contenido en la casa.

La participación de este narrador es crucial para desacreditación del discurso que debiera representar el detective, y digo debiera porque el detective es una caricatura de los detectives. Desde la primera página, cuando, ante la orden del detective para que el ujier responda, el narrador sabotea agregando: “El ujier interrogado con anterioridad balbuceó unas cuantas sílabas, ininteligibles por la brusca interrupción del detective que, llevándose a los labios el bastón complicado como una varita mágica, le imponía callar” (CN-1). Nada indica que el detective se dé cuenta de que, al acercarse el bastón a

²²⁴ Esa calidad de juego narcisista de lo policiaco, que ya Borges señalaba, en su tendencia a mostrarse esquema, a volverse pura resolución intelectual, en abstracto (sin novela, sin poesía), de los casos (ya ni siquiera del crimen). *Vid.*, Borges (1985: 96).

la boca, está imponiendo silencio con su gesto, y en cambio, se exaspera porque el ujier no responde.

De este modo, el narrador señala la contradicción en el detective, apuntando un desacuerdo entre acción y palabra, con la consecuente confusión para el ujier. Podríamos decir, en otras palabras, que la intervención del narrador señala una fisura en la lógica, o en sus pretensiones de autoridad y, tal vez, superioridad: su inconsciencia.

Así pues, el espacio de la casa del crimen (que está constituido por todo lo que dentro ocurre y la forma en que ocurre según las voces que lo dan a conocer), al igual que la ciudad fragmentaria de *La señorita Etcétera* y el Café de *El café de Nadie*, expresan una discursividad acorde no sólo con la ciudad y la modernidad (en sus formas, sus temas y tópicos), sino coincidente con principios de un arte vanguardista que no intenta más “reflejar” la realidad, sino que nos presenta el mundo “no como una creación perfecta e inmejorable, sino inacabado e imperfecto”,²²⁵ cuyo desarrollo impone unas condiciones de vida tales, que afectan sustancialmente al sujeto. Sin embargo, tales condiciones no son el objetivo central de ninguna representación (lo cual se relacionaría más con el realismo o hasta con el Naturalismo), sino que el centro del ejercicio narrativo, o poético, estridentista es la subjetiva expresión de la experiencia de ser, inmerso en tales condiciones, a través de las emociones, que se empalman e identifican con el contexto.

En el caso de las obras de Vela, debe tenerse además en cuenta la relación con el propósito que el mismo autor expresó. A saber, que pretende alejarse de la mimesis cultivada por la narración tradicional, para buscar una escritura más “realista” de acuerdo al modo en que pensamos, lo cual conlleva lo absurdo, lo inverosímil y fragmentario.²²⁶ Es decir, no propone olvidarse de la realidad, sino redefinir el término y ampliarlo, a través de una mimesis distinta, interior.²²⁷

Esta nueva relación mimética es el actualismo de Arqueles Vela, y consiste en expresar el vínculo inmediato e íntimo, en mostrar sintéticamente instantes de la experiencia de ser, esto es, en última instancia, exponer una vida, de la que asoman sensaciones, temores, sueños, preocupaciones, humor y (auto)reflexiones, en un momento que denominamos moderno.

²²⁵ Hadatty Mora (2003: 33).

²²⁶ Vid. Mojarro (2011: 69).

²²⁷ Vid. Niemeyer (2004: 73).

CAPÍTULO 4

UNA FÁBULA DE LA MODERNIDAD

4. UNA FÁBULA DE LA MODERNIDAD.

4.1 El espejo estridentista.

Centrándonos en el Estridentismo, el cual vimos se dio en un contexto muy particular, en un esfuerzo modernizador de México, de corte revolucionario, la producción artística estridentista no se dedicó a documentar el progreso social y económico que iban consolidando los gobiernos posrevolucionarios, sino que tomaba elementos disímiles (históricos, políticos, culturales, artísticos), para construir una propuesta original, en parte coincidente con el ambiente político-ideológico de las primeras dos décadas del siglo XX.

En términos generales, la propuesta estridentista tiene todo el aspecto de la modernidad, aunque al decir esto debemos advertir que estamos hablando del relato de la modernidad, y no de los logros materiales y concretos alcanzados históricamente en México durante el período, pues cabe anotar que los “compiladores” de la modernidad siempre han cultivado, de un modo u otro, la mezcla de tradiciones, pues el imaginario y la temática que se articulan en las obras de Arqueles Vela o Maples Arce no se restringen a un localismo mexicano, sino que incorporan fragmentos de géneros literarios e intertextos que bien pueden relacionarse con sus homólogos de Europa, o de los Estados Unidos.

Desde sus orígenes, la fábula manifiesta una tendencia hacia lo exótico y lo monstruoso que la conduce a fijarse en lo lejano, a utilizar lo extraño y a alimentarse de singularidades. En el México de los 1920, dicha fábula viviente tiende a lo nuevo en lugar de a lo exótico, y la modernolatría se llega a antojar monstruosa para algunos, según lo postulado a partir de Xavier Villaurrutia.²²⁸

“Su receptividad suscita sobrepujas de erudición dirigidas a lo extraño, lo deforme y lo hermético: corresponde a quien sepa inyectarle los elementos más insólitos. No importa que las versiones reunidas resulten contradictorias; se acumulan y yuxtaponen al multiplicar las glosas y las interpretaciones”,²²⁹ sean éstas esteticistas, formalistas, politizadas; rupturistas o conciliadoras. La fábula es, pues, un tiempo y lugar fantásticos, prodigioso; un espacio formidable de lucha y tensión.

²²⁸ Que en general juzga negativamente el Estridentismo, como desorden y desequilibrio.

²²⁹ Gruzinski (2000: 156).

En el universo estridentista, el espacio propicio para la ocurrencia de esa fábula de la modernidad es, como hemos visto, la ciudad, pero de entre todos los posibles ámbitos urbanos que aparecen en las creaciones estridentistas, hay uno que representa la modernidad, que es, en sí, un desarrollo de lo moderno. Esa ciudad tiene ciertas características, y en ella “no sólo es uno lector, sino también personaje, y como tal, se coloca a sí mismo en medio del proceso de construcción. Su incursión es reconocimiento”.²³⁰

Sin embargo, esa fábula de la modernidad toma cuerpo en una ciudad estridentista que tiende a presentar características particulares cada vez que se la evoca, cada vez que se nos presenta. En el caso de Vela, hemos visto que se trata de un ambiente alienante directamente relacionado con la problematización del sujeto como tema, para cuya expresión y planteamiento favorece la experimentación formal y técnica en la escritura, incorporando entre otras cosas el lenguaje publicitario, que en sí mismo es expresión de ese “nuevo mundo” en que van desdibujándose las identidades literarias, sea la de los personajes, las acciones, o los géneros, como el caso de la tradición de la novela policiaca. Y es que la obra de Vela guarda sus diferencias con otras obras de la gran urbe estridentista, como la de Maples Arce, en cuya poesía funciona una imaginería de artefactos modernos, como aviones o transatlánticos, así como el motivo de la masificación como fenómeno político-social:

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas...²³¹

En gran medida, la figura de Manuel Maples Arce ha definido a todo el Estridentismo. Lo que se dice de él, suele extenderse a todo y a todos. Después de Maples Arce, la crítica acude a Germán List Arzubide, redondeándose así la definición de lo estridentista, siempre desde una perspectiva eminentemente literaria, lo cual ha implicado un ensombrecimiento del propio Arqueles Vela, y de las otras disciplinas practicadas por el grupo (grabado, pintura, fotografía, música, etc.).

Si no es popular ahora el Estridentismo, antes tampoco lo fue, como vimos al repasar la crítica. Para comprender mejor esta impopularidad en su época, conviene tener presente al José Ortega y Gasset de “La deshumanización del arte”, en dos

²³⁰ Pappé (2006: 45).

²³¹ De “Prisma”, Manuel Maples Arce en Schneider (1997: 302).

aspectos.²³² Uno es que, como todo arte nuevo, se exhibe como un arte excluyente, minoritario y selecto, lo cual automáticamente lo aleja de las masas o del gran público. El segundo, es el abandono de la trascendencia como característica fundamental de la labor artística, asumiendo la falta de seriedad y la incorporación de la puerilidad y la risa.

Estos aspectos, que coinciden con las características de actualismo, humor y antirealismo del Estridentismo, le habían sustraído el favor de la crítica, hasta no hacía mucho.

Recordemos que, para Xavier Villaurrutia,²³³ el Estridentismo era una “vanguardia” y una “inconsciencia poética colectiva”. Para Torres Bodet, una “escuela”. Y según la nota de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) firmada por Jorge Cuesta, es una isla.

Estas opiniones, como hemos visto, derivan en gran medida de la distinta comprensión de lo que debe ser una obra de arte y de su función o lugar en el mundo. A este respecto, también hemos hecho hincapié en que la concepción y realización de la obra estridentista se basa en un escaso compromiso realista, en donde la representación de la naturaleza no tiene sentido sino como medio de expresión de la emotividad y la “vida interior” de anónimos sujetos habitantes de la modernidad, además de que introduce en su poética elementos como la poesía social y un humor a veces violento, que lo llevan a chocar con otras propuestas, coetáneas y posteriores.²³⁴

El nombre de la teoría poética del Estridentismo es abstraccionismo. Si bien no parece haber textos teóricos, sino comentarios y referencias al respecto, en artículos, notas y entrevistas:

No hay un arte estridentista, como tampoco hay un arte “impulsionista”, ni “paroxista”, ni “visionarista”. Nosotros no hemos catalogado, ni catalogaremos, nuestra visión estética [...] El comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, publicado en la primera hoja de “actual”, no hace especulaciones sobre un arte estridentista. Excita a los intelectuales jóvenes a hacer un arte personal y renovado, fijando las delimitaciones estéticas. A destruir las teorías equivocadamente modernas.

²³² *Vid.*, Ortega y Gasset (2004: 353-372).

²³³ En su conferencia “La poesía de los jóvenes de México” (1924). Ver nota 74.

²³⁴ Hay que señalar que la obra de Arqueles Vela no presenta fuerte evidencia de estas características (que sí se aprecian en Maples Arce, List Arzubide y aun en Kyn Taniya).

A hacer poesía pura, sin perspectivas pictóricas. Sin anecdotismo. Una poesía sincera, sin ordenar la emoción que es siempre desordenada.²³⁵

Notoriamente, las tres obras de Arqueles Vela, abordadas en este trabajo, cumplen con lo que se dijo en *Irradiador* en 1923, y aunque no dudamos en considerarlas relatos (narrativa), tampoco están exentas de poesía, ya que el eje y la clave de sus obras son la emoción y la imagen: una es el origen y el objetivo, la otra es el medio en que se encarna la primera. Y si bien no se trata de “poesía pura”, sí son relatos muy depurados de anécdota, “personales” y organizados según una emotividad antes que por un orden de acciones o de tiempo.

Lo que las vanguardias procuran destruir no es el arte ni la experiencia estética, sino una forma peculiar de entender el fenómeno artístico, de concebir la obra de arte (de hecho buscan, en distintos grados, extender la experiencia estética a la vida, a vivir en un estado estético).²³⁶

Se han señalado los parentescos entre lo que proyecta el Estridentismo y otras vanguardias, como el Futurismo, con el que comparte algunas estrategias, retórica y la predilección por los objetos de la modernidad, pero se distinguen por el confeso actualismo de la vanguardia mexicana, así como por el lugar fundamental que ocupa la emoción, al poblar de “sentimentalismo” todo lo que rodea a la voz poética o al narrador, lo cual apunta en sentido opuesto a la “pureza” del cubismo.

A través de este subjetivismo emocional, los vanguardistas mexicanos crean sus imágenes, como una especie de desescritura del mundo y del sujeto. Y en esta construcción, en que sujetos despersonalizados y contextos fragmentados se unen formando una caótica conciencia orgánica, se hace patente el empleo de una técnica que tiende un vaso comunicante entre el Estridentismo y el Cubismo: el simultaneísmo.

²³⁵ De “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en *Irradiador. Revista de vanguardia*, núm. 2, octubre de 1923.

²³⁶ Cfr. Wentzlaff-Eggebert (1999: 9-15). Además, en el caso de los estridentistas, hay que considerar un tipo de “compromiso revolucionario”, en algunos casos incluso por encima de lo estrictamente literario. Este compromiso o ideal puede verse en la labor editorial que realizaron desde Xalapa, y después, una vez caído el gobernador-mecenas Jara. Los que no tuvieron posibilidades en la diplomacia, actuaron directamente en el sistema educativo (Vela), o en la arena política (List).

El Cubismo es en realidad la primera manifestación vanguardista renovadora, y principia en la pintura con Picasso y Braque, un par de años antes del manifiesto futurista, aunque no fue teorizado sino algunos años más tarde, por Apollinaire, con quien inicia y se define el Cubismo literario.

En 1911, Apollinaire escribió sobre la cuarta dimensión:

Considerada desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión estaría generada por tres dimensiones conocidas: representa la inmensidad del espacio, que se perpetúa en todas las direcciones en un momento determinado. Es el propio espacio, la dimensión del infinito; la cuarta dimensión da plasticidad a los objetos.

Confiere al objeto sus justas proporciones en el conjunto de la obra, mientras en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto sentido mecánico destruye sin tregua las proporciones.²³⁷

Sin embargo, no es este congelamiento plasticista la característica sobre la que queremos llamar la atención, sino sobre el simultaneísmo, que desde luego no está desligado del efecto tetradimensional.

Ese afán de mostrar sintéticamente en vez de narrar lleva al simultaneísmo, que lo que hace es, precisamente, mostrar el objeto, pero no sólo en su perpetuación espacial, sino que da una impresión plástica, fija y unitaria de su duración, aunque congelado en un momento determinado. Esto es como si la razón humana se internara en el objeto, o navegara por él. La imagen resultante es un tipo de análisis conceptual, eidético, que se conforma visual y plásticamente, lo cual es muy notorio cuando se habla de “Cubismo analítico”.²³⁸

El Cubismo pretende operar en términos científicos, y por ello, forzosamente, se ve limitado a los fragmentos, a las parcialidades, en un intento por mostrar la esencia de los objetos, lo que también le confiere un acentuado subjetivismo.

Prueba de su visión fragmentaria del mundo es el llamado “Cubismo sintético”,²³⁹ que incorpora al cuadro letras, palabras y, posteriormente, materiales como papel, diarios, cartón y otros, que dan como resultado *collages* (que más tarde retomará el dadaísmo).²⁴⁰

²³⁷ Nigro Covre (2000: 21).

²³⁸ *Ídem.*

²³⁹ *Ibíd.*, 23.

²⁴⁰ Así, históricamente, el Cubismo sienta las bases para el desarrollo tanto del arte abstracto como del pop, y junto con las otras vanguardias, da paso al llamado arte conceptual.

Con lo anterior en mente, podemos decir que, literariamente, al procurar la creación de nuevos códigos, de nuevos lenguajes, los relatos vanguardistas se tornan, en general, “interioristas”, con una sintaxis diferente de la que se había manejando,²⁴¹ frecuentemente apelando a las pulsiones, a los deseos inconscientes. Por esto se privilegia el signo frente al objeto, con lo cual puede decirse que los objetos que aparecen en las obras vanguardistas, no son cabalmente objetos, sino ideas, apelaciones, cuya meta es la reflexión, la crítica, la expresión.

De no ser así, qué sentido puede tener, digamos, una mujer múltiple, una señorita Etcétera. No es, entonces, una mujer, sino una idea de mujer, un signo propuesto que abarca una multitud: no es tampoco “La Mujer”, ni todas las mujeres, sino algo como una intersección de subconjuntos de ellas.

Esta nueva “cognición” fragmentaria, antitotalizadora, recoge elementos de la prosa y de la lírica (al modo del *collage* en pintura), dejando inválida la oposición prosa *versus* poesía, ya que poesía es el resultado de las experimentaciones artísticas. Y no sólo eso, sino que incorpora elementos y lenguajes como el publicitario, desdibujando la división entre alta y baja cultura.

En pocas palabras, en el contexto vanguardista, las formas se descomponen, los géneros (como formas) se desnaturalizan.

Por lo que toca al tiempo (y, en consecuencia, a las acciones), el mundo moderno del siglo XX, con su soberbio nuevo hábitat urbano y sus máquinas, impone un ritmo febril, por momentos enloquecido, que hace del tiempo una vertiginosa sucesión de momentos en perpetua fuga.

Esto es lo que podemos leer en *La señorita Etcétera*, una sucesión apabullante de imágenes expresadas desde una perspectiva sensorial.

Esta verdadera desescritura, respecto de la tradición literaria, introduce notables hallazgos, como la falsa anécdota, o la anécdota desintegrada. El primer caso es más bien resultado de un montaje de fragmentos, colocados aleatoriamente, que pueden dar la impresión de existencia de algún tipo de anécdota. En el segundo caso, hay una anécdota, primitiva o elaborada, escamoteada, desdibujada, rota o recompuesta y mezclada con otros varios elementos. Estos experimentos acercan la literatura y el cine, en términos de sintaxis y narración.

²⁴¹ En la que rescatan los conceptos de simultaneísmo y fragmentación.

De este modo, *La señorita Etcétera* y *El café de Nadie*, se pueden contar entre los textos más “cubistas” del movimiento estridentista, a diferencia de *Vrbe*, que, en todo caso, se acercaría más al Futurismo, si bien su postura de “compromiso” no es la del Futurismo revolucionario del primer Mayakovski, sino otra bastante más escéptica, incluso crítica.

Con todo, en el contexto de la producción literaria estridentista, una lectura detallada de la prosa de Arqueles Vela, revela que este autor es, hasta cierto punto atípico, respecto de las características que suelen mencionarse como propias del movimiento. Por ejemplo, las obras de Vela que hemos revisado en este trabajo, carecen de ese tono triunfalista y estridente que puede llegar a notarse en Maples Arce, y que sin duda caracteriza a List Arzubide. El mismo Arqueles Vela se confesaba como alguien discreto:

Yo, en verdad, no soy un hombre de multitudes ni de manifestaciones. No me gusta mucho la ostentación pública, de manera que yo no participé en ningún manifiesto. Yo más bien hice una propaganda desde el periódico y en las entrevistas que me hacían.²⁴²

Como vemos, no participó en la redacción de ninguno de los manifiestos, ni tampoco los firmó. En sus obras no opta por la consigna, sino por la reflexión íntima. No es el gesto, sino la sensación. Vela constituye la discreción en el escándalo.

Tal es la discreción de Vela, que en su libro *Fundamentos de la literatura mexicana* (1953), no habla del Estridentismo sino de la poesía de Manuel Maples Arce, y menciona a Luis Quintanilla en el apartado de teatro de los años 20, con su *Teatro del Murciélagos*. Mientras que de sí mismo sólo habla en el apartado “El cuento”, y dice:

Los paralelismos entre Gutiérrez Nájera y Hoffmann; Goytortúa y Maupassant; José Revueltas y Gorki; Arqueles Vela y Pirandello; Ángel de Campo y Goytortúa; y Goytortúa y Arqueles Vela, aluden sólo a la textura de materia y espíritu de los personajes, como creaciones de una experiencia de vida. No insinúan imitación ni en lo substancial ni en lo formal. Se comparan como equivalencias de una acción de la realidad, transformada en imágenes y símbolos; en caracteres representativos de la fábula social.²⁴³

También podemos señalar como singularidad de Arqueles Vela que, cuando el grupo estridentista cambió su sede a Xalapa (1925), Vela permaneció en la Ciudad de

²⁴² Vela en Bolaño (1981: 88).

²⁴³ Vela (1953: 110).

México. Sin embargo, es parte fundamental del proyecto vanguardista y del programa estridentista.

Uno de los objetivos estridentistas, quizá el principal desde el punto de vista estético, es proponer una imagen original de la modernidad. Diríamos, crear una fábula de la modernidad, íntimamente propia, y a esto se aboca el siguiente subtítulo.

4.2 Construcción de Estridentópolis.

Después de conocer un poco el contexto histórico en que se desarrolló el Estridentismo y de revisar lo que la crítica ha dicho sobre él, nos hemos centrado en la lectura del *corpus* seleccionado, lo cual nos ha permitido dimensionar a nuestro autor dentro del conjunto del Estridentismo, y señalar hallazgos y particularidades específicas.

Hemos expuesto el modo en que los relatos de Vela, que se consideran cabalmente parte del movimiento estridentista, constituyen en sí una fábula original de la modernidad.

La forma de dicha fábula es la de una desescritura, en varios niveles, de los elementos de la narración, desde el género literario, la trama, los personajes, el manejo del tiempo, hasta el mismo lenguaje, a través del empleo de osadas figuras retóricas y la construcción de imágenes complejas.

Sobre el Estridentismo, dice Gruzinski:

Exalta el avión, la radio y la fotografía en nombre de un hipermodernismo con tintes de futurismo y de expresionismo, en contraste total con la realidad mexicana, tradicional, indígena y campesina; esta vanguardia hace del mundo industrial y obrero parte importante, sin dudar en invocar una ideología del trabajo próxima al anarquismo y al marxismo. La aparición de la ciudad, del paisaje urbano con sus cables eléctricos y sus chimeneas de fábrica como objeto pictórico es una de las conquistas del movimiento estridentista. Con él, y por primera vez, la imagen de la ciudad industrial se impone, arrebatada por las agitaciones de la modernidad.²⁴⁴

²⁴⁴ Gruzinski (2004: 45) Sin embargo, recordemos que la obra de Arqueles Vela carece de manifestaciones de tal ideología. Una vez más, lo que se dice sobre el Estridentismo en realidad se refiere a la poesía de Maples Arce.

El acierto de este comentario está en reconocer que “la imagen de la ciudad industrial se impone, arrebatada por las agitaciones de la modernidad”. Porque se trata de eso, de una imagen, una discursividad que es en sí misma el objetivo de la creación y la experimentación, a la vez que el medio. Dentro de esa discursividad, lo que impera es una fuerte intención de revelación.

Como ejemplo, dice el mismo Arqueles Vela que:

La señorita Etcétera viola los conceptos de tiempo y espacio y elimina a los personajes. *La señorita Etcétera* es una novela donde el Yo es el determinante; y es el Yo, lo subjetivo, lo que convierte a los personajes, a los transeúntes, a la idea que se tiene acerca del hombre, de la mujer. Inclusive el paisaje forma parte; por eso la denominación de novela poética. [...] si ustedes releen *La señorita Etcétera* verán que es el Yo el que crea todo: los conflictos, las realizaciones: la realidad que existe no existe sino a través del Yo.²⁴⁵

Intención de revelación del yo, pues como vimos, el tema por excelencia es el problema de la identidad, un conflicto de lo proteico, sea por falta, desgaste o pérdida. Sin embargo, para Niemeyer la cuestión va más allá:

Al contrario de lo que sugiere el comentario de Vela, *La señorita etc.* no demuestra de manera unívoca que es el yo el que crea la realidad a través de sus percepciones [...] sino que introduce fisuras fundamentales en esta concepción del sujeto, expresando la disolución de la unidad y la libertad del yo frente a sus percepciones del mundo y, por consiguiente, de sus posibilidades del pensar y actuar autónomos.²⁴⁶

Vela demuestra una sensibilidad que pone de manifiesto un universo fragmentado, donde incluso es difícil hablar cabalmente del yo. Y en la misma construcción de las imágenes y las metáforas con que se expresa, es manifiesta una modernidad particular, que experimenta con las formas poéticas y las traslada a la narrativa, aunque en el proceso la descompone (inclusive sus elementos constitutivos), en un movimiento simultáneo de disolución y una hibridación del género, que por otro lado, demuestra su capacidad para absorber y transformarse, ya que “el discurso ficcional se destaca como susceptible de tomar cualquier forma, a la vez que resulta capaz de incorporar cualquier tipo de fragmentos discursivos “reales”, como sucede desde *El café de nadie* hasta las novelas de Juan Emar”.²⁴⁷

²⁴⁵ Roberto Bolaño: “Arqueles Vela” (entrevista), *La palabra y el hombre*, Xalapa, Ver., n.º. 40, octubre-diciembre 1981, pp. 86.

²⁴⁶ Niemeyer (2004: 84).

²⁴⁷ *Ibid.*, 139.

La literatura del Estridentismo, pero en especial los relatos de Arqueles Vela, funcionan como “obras-prisma, que captan los reflejos de los paisajes urbanos «para difractarlos en muchas otras facetas»”,²⁴⁸ pues no muestran las cosas ni la ciudad tal como fueron (o como hoy nos parece que fueron), no pretenden producir efecto de espejo, ni describir.

Nunca vemos una solución a un problema planteado, no hay puntos de vista definitorios, nunca se enfoca ni presenta un objeto concluyentemente. Al no haber vista panorámica y generalizadora, se evidencia, en cambio, la complejidad de la situación-experiencia, a través del desarrollo de su fragmentariedad, del inevitable y peculiar subjetivismo que, visto en el proceso de irse desarrollando, constituye la expresión de un desequilibrio en un tipo de narración (en especial *La señorita Etcétera* y *El café de Nadie*) que “persigue evocar a la vez duración, disgregación y simultaneidad”,²⁴⁹ pero que en general no expresa una subjetividad determinada y determinable, y en su lugar presenta una pérdida de identidad que lleva a la irrecuperabilidad de una memoria estable de sí, merced a una situación proteica de íntima mutabilidad, antes que a una “dificultad de individuación frente a «la» realidad”.²⁵⁰

“Pretender definir una identidad en un contexto tan cambiante no tiene mucho sentido. Tampoco lo tiene petrificar una realidad cuyas características son el cambio, la transformación y la «desaparición» continuas”.²⁵¹ Es el nacimiento de una nueva subjetividad, afectiva, política y social, no sólo psicológica, es ese nuevo espacio en formación que no puede definirse, precisamente porque no se halla establecido aún, y que más que recogerse por escrito, existe por la escritura.

El espacio idóneo para la representación-experimentación de la nueva sensibilidad-praxis conflictiva, dinámica y fragmentaria, es la ciudad, que se vuelve imagen, motivo, metáfora y hasta protagonista. En el Estridentismo, no es excepción. Lo urbano es presencia muy notoria en manifiestos, poemas, novelas, pinturas, varios grabados, dibujos y fotografías, si bien en la obra gráfica se representa el México campesino, casi siempre relacionado con un discurso revolucionario. No obstante, es lo urbano lo que tiene preponderancia, Estridentópolis, la ciudad estridentista. De ella dice

²⁴⁸ Gruzinski (2000: 328).

²⁴⁹ Niemeyer (2004: 158).

²⁵⁰ *Íbid.*, 159.

²⁵¹ Gruzinski, (2000: 331).

Silvia Pappe que “en tanto ciudad literaria en construcción y demolición permanentes, sin ubicación precisa, no hay mapa que oriente al lector”.²⁵²

En estas obras, de compleja lectura, asistimos al proceso mezcla-confusión de comunes denominadores (creación), que dan por resultado, más que imágenes, sensaciones e ideas muchas veces sorprendentes.

Muestra de esto es el motivo recurrente de la mujer, cuyas características coinciden con las de la ciudad misma, estableciéndose una cierta identidad entre ellas, así como un nexo entre éstas y el narrador o los personajes.

Por ejemplo, al final de *La señorita Etcétera*, el narrador habla en términos cinemáticos, para exponer una imagen de lo falso, lo artificial e irreal. Un mundo aparente, de truco y efecto. Vacío:

Su silueta se había desteñido. El ambiente descolorido en que vivía le daba ese aspecto.

Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide.

Transitaba jardines agitados por un viento eléctrico, con florescencias inanimadas, humedecidas por una lluvia de surtidor... (SE-7)

Es como una fantasmagoría que desconcierta y desorienta, no sólo al narrador, sino al lector. Y la carencia de originalidad es lo que potencia la intercambiabilidad:

En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón del café.

Desde entonces, ya no pude vivir los días y las noches separadamente. (SE-2)

Nunca es la misma. Es, cada vez, distinta pero, repentinamente, parecida a sí misma; ciudad o mujer. No cesa de estar apareciendo, pero nunca acaba de dejarse encontrar y, al desaparecer, uno se da cuenta de que allí estaba, de que, al parecer, era ella.

Ni estridentistas ni Estridentismo ofrecen información directa sobre la “realidad” de su época, y juzgar/valorar “estéticamente” las obras por este hecho, ha sido un error

²⁵² Pappe (2006: 45)

común, que significa no sólo abusar de los estridentistas y la literatura, sino “hacer el ridículo nosotros, porque les *imponemos* nuestro horizonte”.²⁵³

Estridentópolis es más bien un espacio híbrido, una idea, un discurso. Entre el presente y el futuro, entre la estética, el sueño o la política, supone un tercer término formado por un modo de expresión (la poesía y la máquina: la técnica) y por un imaginario (la fábula de la modernidad). “En lo que se refiere a rebasar las fronteras de lo artístico —nos dice Rodolfo Mata—, se puede mencionar que el estridentismo implicó toda una actitud, un mundo paralelo que, aunque entes de ficción, comprendía un hombre y una mujer estridentistas, una universidad estridentista, Estridentópolis (capital del estridentismo), etcétera”.²⁵⁴ Se emprende un camino (artístico) hacia ella, y ese camino es ella misma.

En Estridentópolis la perspectiva puede cambiar según el punto de vista de quien mire.²⁵⁵ Es una proyección conceptual, en buena medida concebida gráficamente, y expresada mediante una narrativa poética que, a su vez, se apoya gráficamente. Esta ciudad-concepto múltiple ofrece, además, la peculiaridad de no ocurrir en/según un tiempo secuenciado linealmente. Sus sensaciones-instantes-acontecimientos-experiencias-vistas se dan al mismo tiempo. Inclusive tanto la construcción como la destrucción y su reconstrucción, son simultáneas.

El tiempo estridentopolitano es el reto de un tiempo imaginario, un tiempo-variable o una variable-tiempo que es posibilidades: “futuros” proyectados y cancelados, “pasados” alternos, inventados y corregidos, que son recordados: presentes posibles, repetitivos, imaginados. Es un laberinto de tiempos que en sí mismo plantea un problema estructural y formal a las narraciones (y narrativas), pues cuestiona y desafía la temporalidad histórica. De este modo, se ve comprometida la interpretación de la modernidad como progreso lineal, y acusa un aspecto espiral de procesos inacabados que, no obstante, se abren o apuntan hacia puntos fuera del control (político, emocional, intelectual), como la calle, el horizonte, el futuro, la memoria.²⁵⁶ Y paradójicamente, a pesar de que en la Estridentópolis de Arqueles Vela se sufre la

²⁵³ Pappe (1998: 13). Este punto de vista lo retoma y desarrolla en su estudio *Estridentópolis: urbanización y montaje* (2006), en el que parte del supuesto de que esta ciudad literaria no refleja una realidad material.

²⁵⁴ Mata (1999: 124).

²⁵⁵ *Vid.*, Pappe (2006: 67).

²⁵⁶ *Ibid.*, 116.

deshumanización, al mismo tiempo se insufla de humanidad ese mundo, pues “la modernidad de Estridentópolis no se puede entender si no es a través de los fragmentos humanos que se constituyen conjuntamente con su entorno”.²⁵⁷

“Al analizar esos elementos, relacionados con la imagen urbana tanto visual como literaria, se puede ver cómo contrastan con los discursos históricos y los políticos, ambos estructurados como relatos tradicionales o discursos que definen sus significados en una temporalidad determinada”.²⁵⁸ Y son precisamente estos discursos los que suelen ser usados para contextualizar a los discursos de vanguardia, por lo cual conviene advertir, una vez más, los inconvenientes de confundir e identificar una representación con lo representado, y de desvirtuar un discurso al invadirlo e inocularlo con otro, sea para historizarlo, para estudiarlo, o para comprenderlo.

En resumen, Estridentópolis es un espacio-tiempo que no ofrece solución. Es una puesta en escena de “modernidad”-“construcción”-“ciudad” y, por ello, un andamiaje de “contradicción”-“cambio”-“conflicto”. Es y representa un experimento en el que forma es contenido y que problematiza los conceptos que estructuran la narrativa comúnmente llamada “realidad”: tiempo, narrativa, identidades, personajes, espacios, objetivos, motivaciones.

Y al referirnos aquí a Estridentópolis, no estamos hablando de la ciudad que pudiera presenciarse en, digamos, la poesía de Manuel Maples Arce. Desde luego que tendrían mucho en común, pero también elementales diferencias, ya que, como la mujer estridentista, la ciudad estridentista es una pluralidad, carece de univocidad, de identidad fija, y en cada mirada que le damos, va siendo distinta, si bien la reconocemos como “ella”.

²⁵⁷ *Ibid.*, 127.

²⁵⁸ *Ibid.*, 78.

CONCLUSIONES:

Hemos hecho un recorrido con la finalidad de conocer mejor la obra estridentista de Arqueles Vela. Primeramente, nos hemos centrado en el contexto histórico en el que surgió el movimiento estridentista, del cual el autor elegido es una figura destacada, merced, ante todo, a la notable calidad de la obra con que contribuyó, a esta vanguardia mexicana, así como a la literatura mexicana y en lengua española.

El contexto histórico es crucial, no sólo como definitorio de la obra de Arqueles Vela o del episodio estridentista en nuestra historia literaria, sino que resulta históricamente crucial para México, pues se trata de los efectos de uno de los hitos más representativos del siglo XX: la Revolución Mexicana.

En dicho contexto de propuestas y acciones políticas, dirigidas a transformar la realidad material, cultural y espiritual de un país, surgen los estridentistas como actores en la arena cultural, pero con una propuesta que pretende extenderse hacia el campo político y participar del proyecto transformador de México.

A este respecto, podemos decir que los estridentistas, en tanto vanguardistas, buscaban concebir y crear un producto híbrido, entre el arte y la vida, la fantasía y la realidad. Buscan, a través de sus obras, establecer una naturaleza media para la existencia. Lo cual hace que de ellos pueda llegar a decirse lo que sobre los gabinetes de los naturalistas renacentistas: “reúnen numerosos objetos raros y montajes audaces que trastornan las fronteras entre el arte y la naturaleza, entre el objeto lejano y la tradición local, y entre los usos religiosos y los usos mágicos”.²⁵⁹

Buen ejemplo de esto es el primer manifiesto estridentista, en el cual se mezclan discursos literarios y no-literarios, borrando las fronteras entre éstos y logrando una amplia gama de discursos imbricados, que pasan por el panfletario, el periodístico, poético, publicitario en forma de aviso económico, ensayístico-crítico y la fragmentación del discurso radiofónico. Sin embargo, en el mismo manifiesto, Maples Arce hace un llamado a “fijar las delimitaciones estéticas” y hacer uso exclusivo de los recursos que le son propios a cada arte.

La aparente contradicción sucede también cuando Maples Arce propugna por un arte asimétrico y libre para, a continuación, proponerse, como objetivo, cantar la belleza del siglo y los iconos de la modernidad, lo cual, como antes señalamos, presupone una

²⁵⁹ Gruzinski (2000: 189)

forma de re-presentación del mundo, puesto que la correspondiente modernidad literaria cifra “la realidad en la actualidad inmediata, en los fenómenos del mundo técnico y social moderno”.²⁶⁰ Empero, esta clase de minucias contradictorias no bloquean ni descalifican al Estridentismo, ni a ninguna vanguardia. Antes bien, evidencian la compleja tramazón histórica de ideas, conceptos, intenciones y contextos, volviendo sus productos culturales susceptibles de ser tratados como documentos históricos,²⁶¹ en varios niveles.

Las obras estridentistas participan de este movimiento de acercamiento entre arte y vida cotidiana, a la vez que mantienen un estatus de obra artística. Entre ellas cabe hacer una precisión, pues es en las obras literarias donde más se nota el espíritu de expansión hacia otros ámbitos sociales (especialmente en la integración de otras artes, discursos y cotidianidades), como en el caso de los manifiestos, mezclando lo literario y lo no-literario.

Por su parte la plástica estridentista fue, hasta cierto punto, menos experimental, aunque no menos “revolucionaria”, pues dio cabida al discurso político y al arte popular, lo que la llevó, por ejemplo, a realizar grabados, estampas y las célebres máscaras estridentistas.

En conjunto, estas obras “abrían la posibilidad de integrar distintas prácticas artísticas y no-artísticas en actividades socio-culturales nuevas”. Un ejemplo es la *performance* conocida como “velada estridentista” de 1924, celebrada en el “Café de Nadie”,²⁶² y que hoy puede considerarse como parte de la producción estridentista, si bien no como una “obra”, pues a menudo, al referirnos a las vanguardias, emplear estos términos (sobre todo con un sentido tradicional) es sencillamente inoperante.

Otra arista del acercamiento entre arte y vida puede apreciarse cuando, “desde un lugar político marginal al estatal, los artistas cuestionan y litigan con el poder público la toma de decisiones en sectores de la cultura [...] en lo que atañe a la consideración de la obra de arte ‘revolucionaria’”,²⁶³ pues en 1928 Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide firmaron la “Protesta de los artistas independientes 30-

²⁶⁰ Wentzlaff-Eggebert (1999: 189)

²⁶¹ Desde luego, me refiero a un sentido lato y multidisciplinario de “histórico”.

²⁶² Café Europa, en la actual avenida Álvaro Obregón (antes Jalisco), en el D.F.

²⁶³ Gelado (2007: 127)

30”.²⁶⁴ En ésta, los artistas reclaman para sí la legitimidad del poder simbólico, debido a que el Estado promueve una paradójica revolución institucionalizada. Allí mismo, también se dan elementos de lo que se pretende que comprenda una obra de arte “revolucionaria”, como la función pedagógica, estimulante a la acción política, se cuestiona la autonomía de la obra de arte y se busca su vinculación con la praxis vital.

Las propuestas estridentistas estuvieron lejos de convencer a la mayoría de sus coetáneos, por lo que tuvo detractores, algunos muy influyentes.

En los años 1920, México ha establecido su Revolución como un nuevo comienzo, y se apresura a mostrarse como un país maduro para mediados del S. XX. Esta necesidad discursiva de ostentar una identidad acabada y sólida es la que lo hace ignorar al Estridentismo como expresión literaria viable del entonces nuevo régimen, dadas algunas de las características del movimiento vanguardista y sus producciones, que no ofrecen la posibilidad de entroncar claramente con la literatura universal de un modo políticamente correcto, ni de mostrarse, sin más, como parte de la “añeja”, madura y prestigiosa tradición occidental, para ahuyentar la sombra temible que ante el espejo le muestre una nación de cultura sin filiación cierta.

A diferencia de Contemporáneos, cuya asunción de la modernidad y la tradición occidental (no sólo europea, también americana) se identifica con madurez, precisamente lo que el Estado mexicano requería proyectar en su agenda (aunque además era exigencia la correspondencia entre discurso político, vida nacional y literatura nacional), el Estridentismo se proclama en contra del pasado como tradición y autoridad, por lo tanto, conceptualmente, escapa a la posibilidad-necesidad de encarnar la naturalización-continuación de “la tradición”.

Obviamente, la obra de Arqueles Vela está en profunda relación con cierta tradición literaria, como lo muestra su parodia del género policiaco, que no es sino un diálogo profundo con esa tradición tan popular de Occidente. A pesar de esto, el problema es la extrema modernidad de la propuesta de Vela, que significa un cúmulo de dificultades para el lector, pues atenta contra el hábito de lectura entonces imperante (en sus elementos y niveles), para el cual las obras de Vela presentan un mundo ficcional

²⁶⁴ Llamada así por la carabina más usada durante la Revolución y firmada, entre otros, por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Fernando Leal.

inverosímil,²⁶⁵ desde la historia hasta el lenguaje y el estilo, resulta carente de certidumbre y presa de un agobio proteico.

Sin embargo, en la última década han surgido críticos con otra visión y, por ende, otra capacidad para abordar el fenómeno estridentista.²⁶⁶ Esta crítica no ignora que los movimientos de vanguardia estaban convencidos no sólo de la necesidad de un cambio de la literatura o lo puramente estético en cada arte, “sino de las artes en general, de la sociedad, del mundo”.²⁶⁷

En este acercamiento entre aspectos diferenciados del quehacer humano, se esperaba que las artes transformaran el pensamiento, las costumbres, la política, y se preveía que en el proceso el arte resultara, a su vez, transformado. Incluso, la transformación del arte se proponía con antelación, como condición necesaria para el cumplimiento de la nueva tarea, comprendiendo que un arte burgués y tradicional no podía, por definición, ser rupturista y portavoz de una revolución total.

Queda para otros estudios la cuestión de si lograron o no sus objetivos las vanguardias artísticas, o hasta qué punto y cómo impactaron contribuyendo a moldear el mundo actual, en cuanto a conceptos e imaginario simbólico.

Una de las principales complicaciones que ofrece el universo estridentista, ante las historias literaria y política, es su extrema subjetividad, resultado de la fragmentariedad con la que la mirada del narrador va presentando los elementos constitutivos en forma de trazos, de rasgos, gestos y características generalmente inesperados.

En relación con esto, pueden citarse palabras del mismo Maples Arce:

No se trataba de ser futuristas sino actuales, pero no actuales a la manera rezagada de quienes reproducían los temas y la práctica circulantes, porque esto no es actualidad, sino a la de una creación vital que tomara en cuenta las inquietudes espirituales y todo el complejo espiritual de emociones y fuerzas suprasensibles del hombre.²⁶⁸

Las diferencias entre las obras de los artistas estridentistas son variadas y están todavía por ser estudiadas con cuidado. Extraño no es que se diferencien, más bien

²⁶⁵ Vid. Niemeyer (2004: 83, 84).

²⁶⁶ Revisamos brevemente las propuestas críticas de Silvia Pappe, Evodio Escalante, Jorge Mojarro, y nos sirven como referencia trabajos de Clemencia Corte Velasco, Yanna Hadatty y, desde luego, Katharina Niemeyer.

²⁶⁷ Wentzlaff-Eggebert (1999: 9)

²⁶⁸ Maples Arce (1967: 132)

habría de extrañar que no sucediese así. Estas diferencias pueden relacionarse con diversos hechos, y sus razones serán particulares para cada caso. Un ejemplo de esto podría verse en la política, en cuanto a posible ligazón entre Estridentismo y algún partido o doctrina, sobre lo cual List Arzubide aclara: “Yo creo que no, aparte de mí, que pertenecía al Partido Comunista. Maples no: él fue clásicamente liberal, liberal avanzado pero liberal”.²⁶⁹ Esta declaración, aunque tardía, señala la existencia de perspectivas distintas al interior del grupo, entre los más importantes representantes y cercanos colaboradores. Y acaso el comentario de List Arzubide nos haga pensar en las diferencias entre el carácter de ambas obras (en especial lo escrito después de 1927), entre el esteticismo y rasgos burgueses de una y lo político y comprometido de la otra.

Sobre la necesidad de abordar por separado las obras, ya señalaba Luis Quintanilla Obregón: “Me parece un error agrupar a los artistas por movimientos o por ‘ismos’. En efecto, esta pretensión nos impide conocer la obra particular al subordinarla a una obra de conjunto y, al mismo tiempo, impide observar la diversidad dentro de la unidad”.²⁷⁰

Concretamente, en este trabajo hemos dirigido nuestros esfuerzos hacia una lectura detallada de los tres relatos que conforman el volumen “estridentista” de Arqueles Vela, *El café de Nadie* (1926), y que son, en orden cronológico, “La señorita Etcétera” (1922), “El café de Nadie” (primera versión, 1924) y “Un crimen provisional” (1926).

Dado que en esta literatura se percibe una acentuada función poética, lo que más le importa es cómo se expresan las cosas, no lo que dice, en el sentido de un contenido preexistente o discurso previamente organizado que se “mete” en una forma poética o se expone mediante prosa. Quizá más que nunca, la forma es fondo.

Así, lo que leemos en las obras de Vela es la experiencia confusa y alienante de la modernidad, a través de una original y cuidadosa escritura, en la que es notable el manejo del lenguaje, a nivel léxico y retórico, pues se teje con una alta concentración de neologismos, vocablos que nos sitúan en un contexto moderno, urbano y cotidiano, que no obsta para que la experiencia de habitar ese mundo resulte sumamente extraña y desconcertante.

²⁶⁹ Becerra (1983: 219)

²⁷⁰ En Becerra (1983: 242, 243)

Quizá es ese su gran logro: nos hace asistir a la realidad inmediata, pero, por su escritura, la impresión resultante de la convivencia con lo inmediato de la existencia, es la de un desmontaje total (de la historia, el tiempo, la identidad, el sujeto), del que quedan sólo sensaciones regadas entre las cosas del mundo.

Vela “inaugura una nueva poética del narrar en Latinoamérica”,²⁷¹ y quizá en la lengua española. Sus relatos “admiten y superan la adscripción genérica de narración vanguardista o estridentista”,²⁷² por lo cual era probidad detenerse con cierto detalle en su obra.

De este modo, un mundo nuevo, contradictorio, inestable y fragmentario, pero siempre omnipresente, se manifiesta en estas tres obras narrativas, las cuales constituyen en sí un relato de la modernidad. Ésta se expresa a través de todos los elementos del texto, como en el ritmo enajenante, los tiempos discontinuos, las voces despersonalizadas, todos, rasgos de su inabarcabilidad, que se cierne desde la penosa libertad de las mujeres, hasta la mención del pomo de *Stacomb* (CP-4).²⁷³

Inusual y distintivo como su obra, Arqueles Vela también lo es dentro del movimiento estridentista. Por ejemplo, él no participó en la redacción de ninguno de los manifiestos, ni tampoco los firmó. En sus obras no opta por la consigna, sino por la reflexión íntima. No es el gesto, sino la sensación. Vela constituye la discreción en el escándalo. Sin embargo, es parte fundamental del fenómeno vanguardista y del proyecto estridentista.

El relato creado por Arqueles Vela a través de sus tres obras, es la realización, a nivel simbólico, de un acelerado proceso de modernización, el cual no se refiere a la representación de ninguna realidad externa, sino a la expresión de la realidad emocional interior, en su proceso de ser en un mundo moderno.

Es por eso que resulta un mundo discontinuo, inestable, cambiante y confuso, pues lo que se nos presenta está visto a través de una conciencia, como si ésta fuese un caleidoscopio, que es la única vía de acceso a ese mundo.

²⁷¹ Mojarro (2011: 23).

²⁷² *Ídem.*

²⁷³ Marca comercial, muy anunciada en los años 1920, de un producto para que los caballeros mantuvieran su cabello perfectamente peinado.

En estas “obras-prisma”, las difracciones son el juego de identidades, objetos, personajes, tiempos, imágenes, guiños metaficcionales, que presenciamos en sus continuas apariciones, transformaciones y desapariciones.

Se trata de una literatura crítica. Una literatura de crisis. Por ello es problemático pensar que podemos apreciar en ella el pasado, o que hace referencia a la historia, pues “la historia no *es* el pasado”,²⁷⁴ sino una construcción también discursiva que, aparentemente, estructura el pasado con parámetros insertados: una elaboración de significado.

Si los textos estridentistas parten de la desestructuración del mismo tiempo lineal que se usa en la historia para construir la secuencia y con ella, el significado de los acontecimientos, ¿cuánto habrá de pesar sobre cada poema, cada narración, cada novela corta el orden cerrado de una tradición histórica firmemente delineada como contexto de la crítica literaria? ¿Cuánto la insistencia en que el caos es imposible?, ¿imposible porque no debe existir si queremos encontrarle algún significado al mundo?²⁷⁵

Por el contrario, lo que se quiere mostrar es “el proceso mismo del presente”.²⁷⁶ No hay imagen acabada, definitiva ni total. En su lugar, sólo subjetivas instantáneas de emoción fragmentaria. Ni siquiera la modernolatría tiene compromiso realista, por lo que, políticamente, no sirve de panegírico a los logros de ningún gobierno.

Su sensibilidad “nos confronta con el proceso, en sí, de la construcción de un universo propio”,²⁷⁷ y dista de ser comprendida del todo.

Discurso procesual y actualista, lo que presenciamos es, a fin de cuentas, un discurso de la modernidad. Una modernidad con mezcla de tradiciones e identidades, cuya misma proliferación e inestabilidad hace que dichas mezclas terminen, en muchos casos, siendo arrancadas de las tradiciones y de los medios de los que provienen los elementos que reúnen.²⁷⁸ Y esto no es un fenómeno nuevo. Iberoamérica ya había experimentado amplios fenómenos de hibridación y mestizaje durante el período colonial.²⁷⁹

²⁷⁴ Pappe (1998: 2).

²⁷⁵ Se pregunta Pappe. *Ibid.*, 1.

²⁷⁶ *Ibid.*, 7.

²⁷⁷ *Ibid.*, 8.

²⁷⁸ Vid. Gruzinski (2000: 318)

²⁷⁹ Pudiendo hablarse, por ejemplo, de un Renacimiento indiano en México, así como de la aportación de elementos y motivos, provenientes del México indígena, a la Italia renacentista, como lo muestra Serge Gruzinski en *El pensamiento mestizo*.

Por último, disponiendo de los hallazgos realizados en nuestra lectura, nos hemos dado a la tarea de reconstruir el universo propuesto en las tres obras, pues en nuestra opinión son la expresión de un mismo relato, el cual constituye en sí una creación del autor. Esta creación es una versión coincidente de una construcción mayor, un relato complejo y multiforme, que es a su vez una propuesta del Estridentismo: Estridentópolis.

Estridentópolis “es un laberinto de tiempos que en sí mismo plantea un problema estructural y formal a las narraciones (y narrativas), pues cuestiona y desafía la temporalidad histórica. De este modo, se ve comprometida la interpretación de la modernidad como progreso lineal, y acusa un aspecto espiral de procesos inacabados que, no obstante, se abren o apuntan hacia puntos fuera del control (político, emocional, intelectual), como la calle, el horizonte, el futuro, la memoria”.²⁸⁰

Los espacios de los relatos de Vela corresponden a la inestable topografía estridentopolitana, en la que “no sólo es uno lector, sino también personaje, y como tal, se coloca a sí mismo en medio del proceso de construcción. Su incursión es reconocimiento”.²⁸¹

Así como la señorita Etcétera no es un maniquí, ni la suma de todos los maniqués del mundo, Estridentópolis en Arqueles Vela no es Xalapa en los años 20, ni es la modernidad como proyecto, sino un relato particular, un discurso y una discursividad que hemos llamado fábula, la cual, como hemos dicho, muestra la experiencia de ser/estar en un momento presente.

Constructo discursivo, esta fábula de la modernidad de Vela, en la que ni tiempo, ni historia, ni identidad sirven de cimientos, a pesar de lo común que puede tener con las Estridentópolis de Maples Arce o List Arzubide, será otra, distinta, pues es otro relato.

Al igual que la señorita Etcétera, el personaje-narrador de la obra homónima, Mabelina, el Café mismo, o el provisional asesino, Estridentópolis nunca es la misma. Cada vez es distinta pero, repentinamente, parecida a sí misma; ciudad o mujer. Aparece o desaparece según el instante, muta, se transforma de acuerdo al ángulo emocional

²⁸⁰ Gelado (2007: 33).

²⁸¹ Pappe (2006: 45).

desde donde se mire. Y al irse inevitablemente, deja la certeza de haber estado allí, de haber sido ella.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE ANAYA, Carmen. *Gonzalo Robles y los afanes de su generación hacia la ingeniería* (investigación posdoctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), México: la autora, 2004.
- ALATORRE, Antonio. *Ensayos sobre crítica literaria*, México: Conaculta, 1993.
- BACIU, Stefan. *Estridentismo Estridentistas*, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura-H. Ayuntamiento de Xalapa, 1995.
- BECERRA, Gabriela (ed.). *Estridentismo: memoria y valoración*, México: FCE, 1983.
- BERNAND, Carmen y Serge Gruzinski. *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea, 1492-1550*, México: FCE, 1996 .
— *Historia del Nuevo Mundo. Los mestizajes, 1550-1640*, México: FCE, 1999.
- BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*, Guadalajara: Depto. de Bellas Artes, 1977.
- BOLAÑO, Roberto (1981): “Arqueles Vela”. *La palabra y el Hombre*, oct.-dic. Vol. XXIII, núm. 40, 85-89.
— *Los detectives salvajes*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficcionario*, México: FCE, 1985.
— *Inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa, 1993.
— *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- BRUSHWOOD, John S., Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala *et al.* *Ensayo literario mexicano*, México: UNAM - Universidad Veracruzana – Editorial Aldus, 2001.
- CALDERÓN BUSTAMANTE, Cintia. *El Estridentismo: una escritura de vanguardia* (tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM), México: la autora, 2005.
- CAPISTRÁN, Miguel (comp.). *Los Contemporáneos por sí mismos*, México: Conaculta, 1994.
- CASARRUBIAS, Vicente (Dir.). *Crónica ilustrada. Revolución mexicana*, México: PUBLEX S.A., 1970.
- CASTRO LEAL, Antonio. *La poesía mexicana moderna*, discurso leído en la Academia Mexicana de la Lengua, México, 11 de julio de 1953.
- CONTRERAS, Álvaro (Comp.). *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos*, Caracas: bid & co. editor, 2006.

- CORRAL, Rose (comp.). *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa de vanguardia*, México: El Colegio de México, 2006.
- CORTE VELASCO, Clemencia. *La poética del Estridentismo ante la crítica*, Puebla: BUAP, 2003.
- CUESTA, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, México: FCE-SEP, 1985.
- CHÁVEZ AGUILAR, Francisco Glen. *La ciudad, génesis del estridentismo* (tesis de licenciatura, UAM), México: el autor, 2010.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, México: FCE, 1989.
- ESCALANTE, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*, México: Conaculta, 2002.
 — “El sistema literario de Arqueles Vela”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Vol. 2 siglo XX*, México: El Colegio de México, 2010, pp. 117-134.
- FELL, Claude. *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*, México; UNAM, 1989.
- FORSTER, Merlin H. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2001.
- GALLO, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge Massachusetts / London, England: Massachusetts Institute of Technology (MIT), 2010.
- GELADO, Viviana. *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2007.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (coord.). *América Latina: historia de medio siglo* (Vol. 2 México, Centroamérica y el Caribe), México: Siglo XXI, 2003.
- GOROSTIZA, José. *Prosa*, México: Conaculta, 1995.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México: FCE, 1994.
 — *El pensamiento mestizo*, Barcelona: Paidós, 2000.
 — *La ciudad de México, una historia*, México: FCE, 2004.
- GUMILËV, Lev. *La búsqueda de un reino imaginario. La leyenda del Preste Juan*, Barcelona: Editorial Crítica (Grijalbo-Mondadori), 1994.
- HADATTY MORA, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003, cap. 2.

- “Literatura de instantes e infinitos: estridentismo y modernidad en Arqueles Vela”, en *Literatura mexicana*. XVIII, 1, 2007. México: Centro de Estudios Literarios UNAM, pp. 161-175.
- *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México: UNAM, 2009.

HERMAN, Arthur, *La idea de decadencia en la historia occidental*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. (Comp.) *El Estridentismo: memoria y valoración*, México: FCE, 1983.

- *Salvedades*, Xalapa, Ver.: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.

Horizonte 1926-1927 [edición facsimilar]. Colección Revistas Literarias Mexicanas Modernas, México: Fondo de Cultura Económica, Gobierno del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana et al., 2011.

HÜLSZ PICCONE, Enrique y Manuel Ulacia (editores). *Más allá de litoral*, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, 2000.

ICAZA, Xavier. *Panchito Chapopote*, Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, 1979.

LIST ARZUBIDE, Germán. *El movimiento estridentista*, Xalapa: Horizonte, 1926.

- *El movimiento estridentista*, México: SEP, 1987.

MAALOUF, Amin. *Identidades asesinas*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

MAPLES ARCE, Manuel. *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1960*, México: FCE, 1981.

- *Soberana juventud*, Madrid: Editorial Plenitud, 1967.
- *Mi vida por el mundo*, México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias Universidad Veracruzana, 1983.

MATA, Rodolfo. “Las ideas estéticas del Estridentismo”, en *Literatura Mexicana X* (1-2), 1999, pp. 119-159.

- “La novela estridentista y sus etcéteras”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita*, México: UNAM, 2011, pp. 211-232.

MATUTE, Álvaro (coord.). *Historia de México (Tomo 11)*, México; Salvat Mexicana, 1978.

MENDONÇA TELES, Gilberto y Klaus Müller-Bergh. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2000.

MESA GANCEDO, Daniel. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.

MOJARRO ROMERO, Jorge. *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*, Ciudad Quezón, Filipinas: Academia Filipina de la Lengua Española, 2011.

MONAHAN, Kenneth Charles. *Manuel Maples Arce and Estridentismo*, Tesis doctoral, Northwestern University, 1972.

— “El apogeo del movimiento estridentista”, *La palabra y el hombre*, No. 40, Oct. - Dic. 1981, pp. 119-136.

MONROY HUITRÓN, Guadalupe. *Política educativa de la Revolución 1910-1940*, México: SEP, 1985.

MONSIVÁIS, Carlos. “Los estridentistas y los agoristas”, en Oscar Collazos (comp.), *Los vanguardismos en América Latina*, La Habana: Casa de las Américas, 1970, pp. 169-173.

— “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en VV.AA., *Historia general de México*, t. 2, México: El Colegio de México, 1994, pp. 1443,1444.

— *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*, México: Tec de Monterrey - Ariel, 2001.

NIEMEYER, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.

NIGRO COVRE, Jolanda. *Cubismo*, Barcelona: Planeta-DeAgostini, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas. Tomo III 1917-1925*, Madrid: Santillana – Fundación J.O.G., 2004.

ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México: UAM, 2005.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Obra poética*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2005.

OSORIO, Nelson (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

PALOU, Pedro Ángel. *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, Mich.: El colegio de Michoacán, 1997.

PAPPE, Silvia. *El movimiento estridentista atrapado entre los andamios de la historia* (tesis doctoral, UNAM), México: La autora, 1998.

— “Como si se le hubiese encogido la indumentaria ideológica: el Estridentismo”, en *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*, No. 34, 2001, pp.167-188.

— *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México: UAM, 2006.

PARROT, Nicole. *Mannequins*, París: Colonna, 1981.

PATÁN, Federico (coord.) *Ensayo literario mexicano*, México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus, 2001.

PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*, México: UNAM, 1965.

— *Obras completas. Tomo 11. Obra poética I*, México: FCE, 1997.

— *Obras completas. Tomo 1. La casa de la presencia*, México: FCE, 1998.

PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid: Valdemar, 1998.

PHILIPS, Rosa María. *Literatura rusa del absurdo*, México: Trillas, 1992.

POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*, México: UNAM, 2011.

PRADO FELIU, José Ignacio. *Mi(l) lente(s). Aparatos, espacios y cuerpos cinemáticos en la literatura hispánica y francesa*, Madrid: Libertarias, 1998.

QUIRARTE, Vicente. *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México: El Equilibrista-UNAM, 1993.

— *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México (1850-1992)*, México: Cal y Arena, 2001.

RASHKIN, Elissa J. *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920's*, Lanham, Maryland, EUA: Lexington Books/Rowman and Littlefield Publishers, 2009.

REYES Palma, Francisco. “La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista”, en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México: IIE UNAM-Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, pp. 93-108.

ROVIRA, José Carlos. “Naufragios en andamios esquemáticos: los estridentistas mexicanos en la ciudad futurista”, en Enrique Giménez, Juan A. Ríos y Enrique Rubio (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España, III Encuentro entre las Universidades de Macerata y Alicante*, marzo 1994, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000, pp. 150-163. Consulta: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04704064244647173154480/p0000004.htm#I_15 del 4 de abril de 2007.

— “La ciudad escondida en manifiestos: los estridentistas mexicanos”, en *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid: Editorial Síntesis, 2005, pp. 150-162.

SÁNCHEZ Prado, Ignacio M. *Naciones Intelectuales. Los fundamentos de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2009.

SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México: INBA, 1970.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002.

- SHERIDAN, Guillermo (introducción, selección y notas). *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México, Homenaje nacional a los Contemporáneos, 1982.
— *México en 1932: la polémica nacionalista*, México: Conaculta, 2004.
- SOLÍS, Refugio (1997): “Desarrollo del movimiento estridentista”. *Periódico de poesía* (México D.F.), nueva época, 17, 11-19.
- STANTON, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México: El Colegio de México-FCE, 1998.
- STEINER, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Ediciones Destino, 2007.
- SUBIRATS, Eduardo. *El final de las vanguardias*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- TENORIO TRILLO, Mauricio. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México; FCE, 1998.
— *De cómo ignorar*, México: CIDE-FCE, 2000.
- TOVAR Y DE TERESA, Guillermo. “Hallazgo en torno a los Contemporáneos”, en *Vuelta*, núm. 206, pp. 61-63.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, Dorothy Tanck de Estrada, Ane Staples y Francisco Arce Gurza. *Ensayos sobre historia de la educación en México*, México; El Colegio de México, 2006.
- VELA, Arqueles. *El café de nadie, Un crimen provisional, La señorita etc.*, México; Conaculta, 1990.
— *Fundamentos de la Literatura Mexicana*, México; Editorial Patria, 1953.
- VERANI, Hugo J. “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, prólogo a la antología de Hugo ACHUGAR y Hugo J. Verani *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM-El Equilibrista, 1996.
— *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: FCE, 2003.
- VITAL, Alberto. *La cama de Procasto*, México: UNAM, 1996.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. *Naciendo el hombre nuevo...*, Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 1999.
- ZURIÁN, Carla. *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, México: Editorial RM – INBA, 2002.