



---

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLÉGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

*Café de nadie: relato plástico literario*

T E S I S  
QUE, PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS,  
P R E S E N T A  
MARÍA DE LOS ÁNGELES LÓPEZ AGUADO SERNA

ASESORA  
DRA. MARCELA LETICIA PALMA BASUALDO



CIUDAD DE MÉXICO, 2014



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.



## **Dedicatoria**

Al único y sabio Dios, sea gloria mediante Jesucristo para siempre.

Amén

(Romanos 16:27)

## AGRADECIMIENTOS

Es imposible llegar al final de una meta sin contar con el apoyo, respaldo y aliento de un sinnúmero de personas que a lo largo del trayecto estuvieron animando e incentivando. Mencionar a cada una de ellas me llevaría otras cien páginas; sin embargo, trataré de ser breve. De antemano, saben que sin su cariño y apoyo, este logro no sería posible.

Agradezco a Universidad Nacional Autónoma de México por brindar educación pública, gratuita de calidad, que permite nuestro desarrollo profesional. A cada uno de los miembros de esta gran institución, que posibilitan su funcionamiento, en particular, al Lic. Jesús Astorga, siempre dispuesto a brindar su ayuda certera. A la coordinación del colegio; al Mtro. Javier Cuétara por su apoyo y orientación; a Pilar Barrera (Pili), más que un agradecimiento, un reconocimiento, por tu cordialidad, profesionalismo y entera disposición. A Rosario Godínez, por tus palabras de ánimo.

A la Dra. Marcela Palma por su compromiso e interés; desde la cátedra, nos incentivo y sembró el gusto por las letras mexicanas, despertó mi inquietud por desarrollar el tema que en estas páginas se expone. Gracias por llevarme de la mano en esta gran empresa.

A mis sinodales; Dr. Juan Coronado, Mtra. Carmen Galindo, Dra. María Eugenia Negrín y Dr. Juan Antonio Rosado, por el tiempo que le dedicaron a la revisión del texto; así como, a sus comentarios puntuales, que perfilaron el trabajo que finalmente se presenta.

A todas aquellas instituciones que resguardan el material histórico, a su personal; especialmente al archivo de la SEP, por su apoyo y facilidades para consultar el material hemerográfico y fotográfico: Roberto Pérez (don Roger), una infinita gratitud por el esmero para localizar el material que aquí se expone. A las bibliotecas especializadas en arte, particularmente a la biblioteca del MUNAL por el material sobre estridentismo. A la hermosa biblioteca de Casa Lamm que con sus 18,000 títulos me posibilitó el tiempo para investigar, así como, la coexistencia y consulta de bibliografía única.

Al Dr. Carlos Huaman, las observaciones en el terreno de la semiótica, otorgaron la coherencia y sustento del aparato crítico. Al Historiador de Arte Ebert Rojas, sin cuya orientación sobre las vanguardias me habrían imposibilitado encontrar las conclusiones y posibles coincidencias que, en el terreno del arte y de la literatura, expongo; profesor, muchas gracias por su bondad intelectual y por presentarme a un genio como Malevich. Lilian

Camacho Morfin, me brindaste las bases para entender que la literatura está llena de claves y secretos por descifra.

Ubaldo Oropeza, por la asesoría con respecto al contexto Ruso.

A mi familia que siempre tiene una palabra de aliento en los momentos más difíciles. A mis padres, José María López Aguado y Salomé Serna, por su paciencia. A Benja, me enseñaste que la vida se toma de frente y con mucho valor. A mis hermanos; Gaby, que me heredó el amor por la literatura; Lili, sé que siempre estoy en tus oraciones; Ale, Jeferson, Karen y Edgar, por su ejemplo de persistencia y entereza; Pris y Marijó, las princesas que con su luz otorgan la motivación para continuar; Cheque por las palabras de cariño y ánimo; por supuesto, Teto, hermano, amigo y cómplice en todos aquellos momentos de risa y llanto. A mis tíos, Eva y Héctor, por impulsarme a dar el último jalón. A pollito (q.p.e.d.), por tu compañía en las interminables horas de desvelo. Gracias por compartir los sabores y sinsabores de la vida.

A mis amigos, gracias por entender, por caminar conmigo. Un cariñoso agradecimiento a la Madre Carmen por su ayudarme para redireccionar el camino. A Fabi, amiga y consejera, mi gran confidente. Al Aldo, por sus porras vía telefónica. Ale Ramírez, que tuvo palabra de ánimo cuando quise tirar la toalla. Xochiquetzali, el ejemplo de que la perseverancia es la mejor consejera. Johana, Sergio y Gerardo, por las interminables charlas que siempre aportan diferentes visiones sobre el arte y la literatura. Bere, Jovi, Dino, porque sé que siempre puedo contar con su apoyo. En fin, a todos aquellos que con el amor y el desamor hicieron de mí la persona que llegó hasta este momento. Mil gracias.

Finalmente, quiero reconocer que concluir una tesis, y con ello, la carrera universitaria, es el final de una senda llena de altos y bajos; sin embargo, la vida me ha dado la fortuna de caminar en compañía de maravillosas personas que compartieron la dicha de un tiempo y un espacio, único e irrepitible; me refiero a Santiago, gracias por incentivar me en las horas de estudio. Alondra, apasionada amiga que siempre me dio su absoluto y desenfrenado cariño; amiga gracias por ser quien eres y como eres. Antonio Medina y Óscar Vite, que hasta el último momento me han brindado su incondicional y afectuoso apoyo: las correcciones de estilo, observaciones y sugerencias enriquecieron y dieron forma final al trabajo, mil gracias por su amor.

# ***Café de nadie: relato plástico literario\****

## **ÍNDICE**

<b>Introducción</b>	6
<b>Capítulo 1. El siglo XX y el nacimiento de las vanguardias</b>	10
<b>Capítulo 2. El nacimiento de las vanguardias en América Latina y en México: el estridentismo</b>	20
<b>Capítulo 3. El estridentismo en la novela: Árqueles Vela</b>	27
3. 1. Árqueles Vela: las artes plásticas y literarias	29
<b>Capítulo 4. Pintura y literatura</b>	35
<b>Capítulo 5. Pintura y literatura en la estética estridentista</b>	43
<b>Capítulo 6. <i>EL café de nadie</i>: relato plástico-narrativo</b>	48
6. 1. Platicidad y narratividad	49
6. 1. 1. Platicidad	50
6. 1. 2. Narratividad	56
<b>Capítulo 7. Las vanguardias en <i>Café de nadie*</i></b>	
7. 1. Cubismo	63
7. 2. Futuristas	73
7. 3. Suprematismo	78
7. 4. Estridentismo	84
<b>Conclusiones</b>	92
<b>Bibliografía</b>	97

## INTRODUCCIÓN

*El Café de nadie* es un relato con una compleja estructura narrativa, llena de claves y estrategias que a simple vista nos alejan de su comprensión y apreciación; es por ello que abordarlo no es una tarea fácil. Para acercarnos a su lectura y análisis, se debe tomar en cuenta el contexto histórico, social y artístico que lo envolvió, ya que parte de su impenetrabilidad, tanto temática como formal, radica en la posición estética que el estridentista, movimiento en el cual se circunscribe, y el propio Árqueles Vela, su autor, enarbolaron.

*El café de nadie* se escribió entre 1925 y 1926, en medio de una serie de transformaciones que trastocaron el imaginario social y cultural de la sociedad de aquellos años; en este periodo, las ciencias exactas alcanzaron y consolidaron teorías que transformaron la realidad inmediata de los seres humanos; descubrimientos y avances que tuvieron repercusiones directas e indirectas en las formas de concepción del mundo, así como en las aportaciones de las diversas artes. Complicado contexto, lleno de rupturas y contradicciones, y dentro del cual nacen las vanguardias (movimientos artísticos y literarios que rompieron toda la línea evolutiva que hasta ese momento llevaban las artes).

Para elaborar un estudio más amplio de un relato con las características de *El café de nadie*, es necesario acercarnos al desarrollo y a las propuestas teóricas y estéticas que las vanguardias, y a su vez los ismos, en particular el estridentismo, desarrollaron. Sobre todo, es importante reconocer que la literatura, así como otras manifestaciones artísticas, se han generado en contextos históricos y culturales determinados que han influido en su desarrollo temático y formal; en especial, debemos tomar en cuenta que las manifestaciones que nacieron dentro de las vanguardias fueron nutridas de nuevos enfoques y descubrimientos, los cuales, tuvieron una repercusión directa en la realidad cotidiana de los individuos, en la forma de visualizar el mundo y en la manera de representarlo por medio de las artes, incluyendo en ellas, la literatura.

En particular, para entender la estructura narrativa de nuestro relato, es necesario ubicarlo en un contexto histórico y artístico, nacional e internacional, así como explicar la importancia que Árqueles Vela (1899-1977) tuvo en el movimiento estridentista y su inclinación hacia la crítica del arte, ya que *El café de nadie* recoge las propuestas estéticas de su autor, y es una de las obras en prosa más representativas del estridentismo, primer movimiento literario que se manifestó en México al iniciar el siglo XX, el cual retomó elementos de los avances tecnológicos y de otras representaciones artísticas como el cubismo y el futurismo, y los insertó en la formación de su estructura, léxica y narrativa, aspecto innovador en la literatura mexicana.

*El café de nadie* es uno de los pocos relatos estridentistas y su estudio apenas ha sido abordado; los análisis que se han hecho de él parten de un contexto nacional del México posrevolucionario, que se han limitado a enfatizar las aportaciones a nivel léxico o temático, los referentes sobre las nuevas tecnologías o bien las menciones sobre el nuevo tipo de sociedad que en ese momento emergía; pero es importante señalar que las aportaciones del texto no se limitan al terreno temático, ni que sus referentes sólo se nutrieron del contexto histórico nacional; en su construcción, también influyeron otras circunstancias históricas, culturales e incluso estéticas, ya que tiene elementos característicos de otras corrientes vanguardistas, así como de otras disciplinas artísticas, como la pintura, especialmente aquella elaborada dentro del cubismo, el futurismo y el constructivismo ruso.

Para demostrar estas afirmaciones, propongo una lectura de *El café de nadie* a partir de los contextos histórico y cultural, en donde probablemente otras vanguardias, no sólo literarias, también pictóricas, intervinieron en la gestación de esta obra paradigmática para la narrativa en México; así como una ubicación estética que va a caballo; entre la expresión plástica, y la literaria ya que Árqueles Vela introduce recursos en la descripción y en la narración, característicos de la pintura cubista, futurista y suprematista, elementos que le otorgan una redimensión de los patrones perceptivos en los que se pueden captar elementos plásticos vanguardistas.

Lo anterior supone una compleja labor, ya que para conseguir dicha lectura, esencialmente se utilizaron los trabajos desarrollados por la Dra. Luz Aurora Pimentel en el ámbito de la narratología, así como el excelente estudio que la Dra. Susana Lizcano hace sobre la técnica retórica y literaria denominada *écphrasis*. Para alcanzar su ubicación se tomó en cuenta el contexto histórico, social y artístico que envolvió al relato. Se revisaron algunos estudios que sobre las vanguardias y la literatura estridentista se han elaborado, una cuestión nada sencilla debido a que el tema del estridentismo ha sido poco abordado. La prosa vanguardista no ha tenido suficiente atención por parte de los análisis que sobre las vanguardias se han llevado a cabo; lo que se ha desarrollado, en su mayoría, se enfoca a la poesía, por parte de los literatos, por el lado de los historiadores del arte, las investigaciones se han centrado en la pintura y en la arquitectura y dejaron un poco de lado otras corrientes de la literatura, como la prosa, la música, la fotografía y otras manifestaciones artísticas que se realizaron dentro de las vanguardias. Hecho lamentable, ya que la propia vanguardia es una apuesta, no sólo por el desarrollo de las distintas artes, sino por su propia integración e interrelación.

El tema de la prosa vanguardista es difícil y se complica cuando hablamos específicamente de narrativa estridentista porque tenemos algunas obras y pocos autores; así como un limitado acceso a ellas, recordemos que fueron poco publicadas; lo que conocemos de forma más amplia son: la obra poética de List Arzubide, los manifiestos de Maples Arce y algunos relatos de Árqueles Vela, uno de ellos *El café de nadie*, más conocido por el hecho que refiere que por su propia riqueza literaria.

Existe un segundo problema y es el momento histórico, social y cultural en el que se generó la obra, que tuvo que ver con la forma en que fue concebida, es decir, su forma final; el contexto que la enmarcó la definió no sólo en su estructura temática, fue más allá: intervino en su concepción formal. En su constitución temática se aprecian rasgos de la modernidad material; en su construcción formal se perciben características de la modernidad estética que definieron al general de las vanguardias. Es aquí donde el trabajo trata de ubicarse para dar un primer acercamiento a la obra; considerando que se ha dicho mucho de ella y de los posibles temas que trata de abordar, debemos revisarla

desde una perspectiva formal e incluso estética, para afirmar que tiene dos motivaciones: una estética, al interior de la obra, que plantea una ruptura con la literatura tradicional, implantando una novedosa construcción formal; y otra exteriorizada que enarbola los temas desarrollados por la modernidad material. Dos aspectos que al conjuntarse hacen de *El café de nadie*; relato vanguardista que establece una clara poética que determina y, la vez, es determinada por la estética estridentista.

## Capítulo 1

### El siglo XX y el nacimiento de las vanguardias

*Ese final del siglo XIX... las ciencias y las artes habían  
llegado a un final... y al mismo tiempo, detrás de ese final, se presentaba ya que  
iba a venir algo extraordinario...  
List Arzubide*

*El café de nadie* se escribe entre 1925 y 1926, momento en donde se definió una serie de acontecimientos que repercutieron en el inconsciente colectivo de millones de seres humanos, que al cambiar de siglo, replantearon concepciones científicas, sociales y culturales; hechos que se reflejaron en la producción artística de esta época, conclusiones que en *El café de nadie* encontraron un punto de encuentro.

Para que esta narración tan particular se gestara, tuvieron que pasar un sinnúmero de acontecimientos en la historia general, en el arte en particular y, sobre todo, en las letras mexicanas; sucesos que marcaron el origen de una vanguardia que representó para Europa, América Latina y Europa del Este, la ruptura con todas las escuelas decimonónicas que hasta principios del siglo XX llevaban un desarrollo lineal y que, a su vez, dieron vida a una obra tan peculiar e importante como *El café de nadie*. Para analizarla es necesario hacer un recorrido por los rumbos que el arte y la historia transitaron y ubicarla dentro de los acontecimientos que influyeron tanto en su construcción como en la consolidación del movimiento que la albergó.

En los primeros años del siglo XX se produjo una serie de hechos significativos que contribuyeron en la constitución de las vanguardias en Europa y, posteriormente, en América Latina, sobre todo en el nacimiento del estridentismo y, con ello, un relato tan paradigmático para las letras mexicanas como lo es *El café de nadie*. Acontecimientos que, de una u otra manera, marcaron la dirección que la historia, las artes, y las ciencias transitarían. En 1905 se presenta el primer intento revolucionario que sentaría las bases para que Rusia fuera testigo del triunfo de la revolución bolchevique en 1917. Entre la revolución de 1905 y la de 1917 se da uno de los dos conflictos bélicos con mayores

repercusiones en la historia de la humanidad: la Primera Guerra Mundial (1914) suceso que representó una lucha manifiesta por el dominio económico y político de Europa y del mundo. En 1907, Albert Einstein presenta la teoría general de la relatividad, que estableció las bases para un nuevo y vertiginoso desarrollo en las ciencias y en la tecnología; un año antes, en 1906, Pablo Picasso llega a la evolución del cubismo, hecho que aportó el cambio cualitativo que la pintura necesitaba para el desarrollo de las vanguardias artísticas. Acontecimientos, que alcanzaron el ámbito social, científico y artístico, y, en conjunto, generaron condiciones propicias para el desarrollo de nuevas manifestaciones en el arte y en la literatura.

A partir de la Revolución francesa y de la ilustración se sentaron las bases para el desarrollo del pensamiento social, científico y filosófico. Concepciones heredadas de un fenómeno que definió los últimos doscientos años de la historia social, científica y artística, el nacimiento de lo que se ha definido como modernidad, un hecho que implicó un proceso de racionalización y que en palabras de Alan Touraine significó: “la salida del estado de naturaleza y la entrada en la edad de la razón”<sup>1</sup>. La modernidad definida por Hegel dio paso a dos vertientes en su comprensión: una lectura materialista encabezada por Marx y una concepción idealista encabezada por Nietzsche. Desde la perspectiva marxista, la modernidad encuentra sus aliados en el progreso tecnológico y científico, en la revolución industrial y en el sistema económico brutal que trae consigo el capitalismo. Desde la percepción nietzschiana, se remplaza a la sociología como método apropiado para analizarla, y se inserta un estudio de las estructuras de dominación y los complejos culturales de la cultura moderna en conjunto.

La modernidad estética replanteó postulados y concepciones, tanto artísticas como culturales que dieron paso a fenómenos que determinaron la construcción de los nuevos estilos y escuelas artísticas e hizo posible la presencia simultánea de diferentes géneros en un mismo objeto estético, así como de formas, contenidos y materiales de diverso origen,

---

<sup>1</sup> Alfredo Saldaña, *Modernidad y posmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética* (España: Ediciones Episteme, 1997), 25, citando a Alan Touraine, *Crítica de la modernidad*, Trad. M. Armiño. (Madrid: Temas de hoy, 1993) ,262.

que lograron productos artísticos híbridos. De manera simultánea, fomentó la aparición de discursos procedentes de distintas fuentes en la escena intelectual y del pensamiento: “en las diferentes artes podemos observar líneas evolutivas paralelas”<sup>2</sup>.

En el arte, la modernidad estética propició un terreno para definirse, en el que la desintegración de la obra de arte, como suma indisociable de forma y contenido; la disolución de los géneros literarios y la destrucción de la estructura lógica del discurso son parte de sus características centrales. En este momento se presenta una redefinición de los planos en la literatura y la arquitectura; una interpretación de las palabras y los significados en el lenguaje, en donde “<<la única manera de ser fiel al Tiempo... es intercalar las realidades, porque a cada instante el Tiempo plantea posibilidades infinitamente variadas>>”<sup>3</sup>. La diversidad de fondo y forma y el orden lógico del discurso dinamitaron los textos poéticos y la narrativa modernas; en particular, el papel de la descripción cambió conforme las preocupaciones de orden invadían los relatos y al mismo tiempo, perdieron su sentido tradicional.

En particular, la concepción tradicional de tiempo-espacio fue una constante inquietud que se generó en las artes; especialmente en la pintura reformuló planteamientos para reconstituir un sentido tridimensional en un espacio bidimensional y en la literatura rompió con la linealidad en el manejo del tiempo, fragmentándolo e introduciendo en esta nueva estructura, diversos elementos que ayudaron a su recomposición, como la descripción, que agotó su condición de instrumento decorativo que enmarcaba una escena para transformarse en una función creadora, en una herramienta narratológica. El lenguaje literario dejó de ser el material del que se sirve el artista para escribir sus textos y se convirtió en “el objeto último hacia el que apuntan la reflexión y las prácticas poéticas [...]”<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Mario Praz, “Interpretación espacial y temporal” en *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (España: Taurus, 1979), 189

<sup>3</sup> Mario Praz, “Interpretación espacial y temporal” en *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (España: Taurus, 1979), 189, citando a Lawrence Durrell, *Balthasar* (Londres: Faber and Faber, 1958), 226

<sup>4</sup> Saldaña, *Modernidad y posmodernidad*, 88.

Estas manifestaciones dieron paso a uno de los fenómenos que determinaron la construcción de los nuevos estilos y escuelas artísticas: el nacimiento de las vanguardias. Podemos hablar de vanguardias o de momentos históricos en el sentido de: “un período en el que determinada poética, práctica, lenguaje o, incluso, silencio artístico, asumió el papel de término alternativo derivado de una confrontación dialéctica que presidió al desarrollo de la cultura artística desde mediados del siglo XIX y que tiene como factor común la vocación de acuñar y lanzar propuestas teóricas alternativas para encuadrar el presente o el futuro inmediato del hecho artístico, a través de sus múltiples dimensiones”<sup>5</sup>. Las características esenciales de la modernidad estética que se pueden apreciar en la vanguardias son: “la fragmentación, la disolución de la noción fuerte de subjetividad, la erosión del canon, la arbitrariedad, el eclecticismo, la aparición de géneros híbridos y de un sincretismo de tendencias artísticas que han favorecido, frente a la estética sistemática y normativa, el desarrollo de estéticas particulares capaces de dar cuenta de las diferentes manifestaciones artísticas contempladas por separado”<sup>6</sup>.

Los rasgos característicos de unas y otras vanguardias se manifestaron a través de su posición dentro de una revolución de los lenguajes plásticos y literarios que, en el sentido dialéctico, tuvieron un cambio cualitativo abrupto, como resultado del proceso de comunicación y expresión literal y figurativa, edificado desde el Renacimiento. Lenguajes que se confirmaron y afianzaron dentro del marco de radicales transformaciones en sus planteamientos teóricos, que en muchos casos se hicieron evidentes mediante una verbalización escrita y programática, a través de los manifiestos, ensayos y todo tipo de textos teóricos. A pesar de dichas diferencias, las vanguardias actuaron desde un principio común y se presentaron como “depositarios de una misión universal por la que deben alumbrar un universo autónomo, susceptible de establecer innumerables puentes de ida y vuelta hacia las distintas facetas de la realidad y la imaginación”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Cf Jaime Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Vol. 2 Valeriano Bozal ed. (Madrid: A. Machado Libros, 2002), 229 y 230.

<sup>6</sup> Saldaña, *Modernidad y posmodernidad*, 95.

<sup>7</sup> Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, 234-235.

El desarrollo que en los últimos años del siglo XIX se manifestó en la pintura se debe a la intervención de dos posturas “Cézanne para el cubismo y Van Gogh para el futurismo dinámico dieron indicaciones capitales para las últimas corrientes del arte pictórico [...]”<sup>8</sup>. Aunque debemos considerar al cubismo como un experimento, es necesario reconocer que tanto el cubismo como el futurismo fueron dos de las más importantes vertientes que contribuyeron en gran medida al desarrollo de cada una de las vanguardias concebidas en diferentes lugares y periodos. Cubismo y futurismo, cada una desde su posición estética, fueron retomadas por las distintas vanguardias como el estridentismo en México o el cubo-futurismo, que a su vez dio paso al constructivismo en Rusia. El cubismo se manifestó en París, entre 1907 y 1914; el futurismo se anunció con un manifiesto en Milán en 1909 y el cubo-futurismo vio la luz en 1912 para después dar cabida al constructivismo que tuvo su primera aparición en Moscú después de la Revolución de 1917.

Con la definitiva evolución de Picasso hacia el cubismo a través de una de varias reinterpretaciones del arte primitivo, como lo fue la incursión de máscaras africanas en varias obras, una de ellas *Las señoritas de Aviñon*, es que se inicia un largo recorrido por el desarrollo de un nuevo planteamiento estético: reformular la tridimensionalidad en un espacio bidimensional. Si bien, el cubismo no representó una tendencia bien definida, sí dio pasos en el replanteamiento de una nueva concepción en la plástica. Lo que distingue al cubismo de la antigua pintura es que no es un arte de imitación, sino de concepción que intenta elevarse hasta la creación. Al presentar la realidad concebida o creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones; puede, en cierta manera, cubicar.

Los historiadores dividen al cubismo en dos periodos: el primero con el cubismo analítico, constituido por el desarrollo y conclusiones a las que llegaron Pablo Picasso y Georges Braque al representar la cima de una renovación impresionista que se terminó de construir hasta la segunda fase con el cubismo sintético, que se estableció en 1912 con la

---

<sup>8</sup> Malevich, Kasimir, *Del cubismo al suprematismo: el nuevo realismo pictórico* (México: Grijalbo, 1975), 128.

adhesión del *papier collé* y la incorporación de Juan Gris a sus filas. A Picasso le interesaba desarrollar un arte que tuviera que ver más con las formas; mientras que a Braque le inquietaba lograr la materialización de un nuevo espacio, el cual percibía. Por su parte a Gris, frío y analítico, le interesaban más las consecuencias de sus descubrimientos que el aspecto de sus pinturas. Picasso, Braque y Gris, cada uno desde su perspectiva, imprimieron su percepción en la formación y desarrollo del cubismo. “El temperamento de Braque era límpido, preciso y burgués; el de Picasso, sombrío, excesivo y revolucionario [...] el primero aportó una gran sensibilidad y el segundo grandes dotes plásticas”<sup>9</sup>. Por último, Juan Gris imprimió el toque intelectual al movimiento y transmitió los principios del cubismo a otros pintores.



**Fig. 1** Juan Gris *Hombre en el café*, 1912.  
Óleo sobre tela, 122 x 188 cm. *Philadelphie  
Museum of Art.*

El 11 de febrero de 1909, Filippo Tommaso Marinetti decidió lanzar una de las proclamas que para él llevaría a Italia a liberarse artísticamente. Consciente del atraso de Italia, resolvió arrojar un manifiesto en donde la naturaleza y el artificio se fundieron en un

---

<sup>9</sup> John Golding, *El cubismo: una historia y un análisis 1907-1914* (España: Alianza Editorial, 1993), 27.

lenguaje coloreado y vivo. Lleno de contrastes, Marinetti conjugó un cosmopolitismo aguzado y a su vez un espíritu italianizante, dos lenguajes que nutrieron al *Manifiesto del futurismo* y lo convirtieron en una proclama unitaria.

A diferencia del cubismo, que partió de los planteamientos estéticos derivados de la evolución puramente plástica, el futurismo surgió del *Manifiesto del futurismo*, construcción literaria que evocaba propuestas que se convirtieron en íconos de la búsqueda de una nueva verdad mediante un género literario: el manifiesto ya conocido por los simbolistas y retomado por el resto de las vanguardias tanto en Europa como en Latinoamérica. Con este hecho, Marinetti se erigió como el constructor de una nueva visión estética. El futurismo se convirtió en la voluntad de pertenecer al nuevo siglo y de dominar totalmente la naturaleza a través de aquellos medios que modificaron la estructura mental y el modo de percibir la realidad.

La máquina, sinónimo de progreso, tuvo para los futuristas un valor casi demiúrgico: para ellos, el motor significaba un dinamismo universal. No era la velocidad la que deseaban representar, sino la esencia del dinamismo que podía constatarse en cada manifestación de la realidad tanto física como psíquica y que trataba de establecer una relación empática entre interior y exterior. El elemento realista, fragmentado, subrayó el paso hacia la concepción de simultaneidad, en donde todo valor descriptivo desaparecía en relación con el significado expresado.

Su realidad pictórica no fue ajena a la aparición de las teorías postuladas por Einstein, concernientes a la existencia de un espacio que interactúa con la materia y que excluye la idea de un espacio vacío, incluso Marinetti llegó a anunciar en alguna de sus frases la desaparición del espacio. Se inclinaron hacia la gravitación, y hacia el movimiento. Su búsqueda de elementos abstractos que no llevaba a una construcción abstracta, los llevó a proclamar al sujeto en el arte como una necesidad. Se centraron en el movimiento del objeto al ofrecer al objeto vivido su devenir dinámico, es decir; otorgarle la síntesis de las transformaciones que experimenta el objeto en dos vertientes del movimiento: el relativo y el absoluto.



**Fig. 2 Gino Severini** La danza de pan-pan en el “Monico” 1909/1960 Óleo sobre tela 280x400 cm. Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidu, París

Mientras el cubismo, y posteriormente movimientos como el futurismo se desarrollaron, en Rusia emergieron tendencias políticas y culturales que marcaron su propio rumbo; donde el movimiento moderno en el arte cumplió una función en su propio desarrollo histórico. Entre 1905 y 1925 Rusia vive uno de los periodos más importantes para la definición y consolidación, tanto artística como social de su historia contemporánea. Entre 1905 y 1914 se presentan las primeras manifestaciones del arte abstraccionista con el surgimiento del cubo-futurismo en 1912, posteriormente y la par de la Revolución de Octubre, dentro de un ambiente de discusión cultural se manifiesta la vanguardia rusa; distintas corrientes y agrupaciones artísticas elevaron sus propuestas. Futuristas, simbolistas, constructivistas, suprematistas, rayonistas, entre otros, encauzaron sus ánimos para construir nuevos planteamientos artísticos, cada una con su propia visión, pero a su vez encaminadas en un propósito común: unir el arte con la realidad; esfuerzo que encontró en la Revolución de Octubre uno de los terrenos más propicios para lograr su consolidación.

En 1917, tras el triunfo de los bolcheviques, se instauraron bases materiales para que el arte reformulara propuestas acordes con las distintas transformaciones que se generaban

en ese inicio del siglo XX. Por un lado, en el terreno abstraccionista tanto Malevich como Kandinsky no sólo encontraron un modo de hacer arte sino un descubrimiento de esencias; Kandinsky hablaba de una mirada interior y Malevich con el suprematismo, hacía referencia a la existencia de una sensibilidad pura al interior de la representación de los objetos. Por otra parte enarbolando el conjunto de diversas propuestas se encuentra el constructivismo: “la abstracción artística llevada a la abstracción de los mecanismos, maquinarias, y demás construcciones tecnológicas, cuyas formas [...] responden a las necesidades de su estructura y funcionamiento”<sup>10</sup>. En él, confluían los constructivistas realistas encabezados por Naum Gabo y Pevsner, así como los constructivistas productivistas, entre los cuales se encontraban Rodchenko, Stepanova y Tatlin.

A pesar de que en este momento Rusia era el país menos industrializado, el espíritu de la revolución se hizo sentir a lo largo y ancho de toda Rusia, como menciona Eduardo Mosquera, la revolución creó un ambiente y un terreno histórico de excepción y, al mismo tiempo, energizó a las fuerzas que en él se desarrollaron, dándoles una oportunidad única de lanzarse a una escala social; en esta contrastante realidad, que más tarde cobró su factura, se consolidaron muchas de las propuestas más avanzadas en el terreno social y cultural: “Se pensaba en el futuro, porque la revolución misma era un acto de futuro, pero la realidad sobre la cual se forjaba no era ni siquiera del presente; era del pasado. La Revolución de Octubre y todo su movimiento cultural son un futuro desarrollado sobre un pasado”<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Gerardo Mosquera, *El diseño se definió en octubre* (La Habana: Arte y literatura, 1989), 180.

<sup>11</sup> Mosquera, *El diseño se definió en octubre*, 139.



**Fig. 3 Kazimir Malevich** Leven van het Grand, Hotel, (1913-14) Oleo sobre tela. Stedelijk Museum

Cada una de ellas, desde su trinchera y con su visión particular, tuvo una estrecha relación. Los pintores futuristas visitaron los estudios de los cubistas y lo que encontraron influyó de manera fundamental en su estilo; a su vez, los constructivistas aprendieron de estos dos movimientos aplicándolos a su realidad y momento histórico. Entre ellos se crearon nuevas formas y experimentaron con nuevos procedimientos y propuestas artísticas, aunque en muchos sentidos se opusieron, es evidente el endeudamiento de las propuestas estéticas que cada uno tuvo de los otros.

## Capítulo 2

### Las vanguardias en América Latina y en México: el estridentismo

Tanto para América Latina como para México parece intrínseca de su formación social y cultural una ambivalente situación con respecto a Europa, también denominada como Occidente; ya que nuestra región puede ser entendida como perteneciente, así sea de forma marginal, al ámbito de su cultura, o como contradictoria, más o menos ajena a ella. Después de un siglo de avatares, para fines del siglo XIX, América Latina vive un momento de prosperidad económica que en Argentina y Uruguay alcanza muchas capas de la población y en México y Brasil sólo algunas superiores. Muchas tendencias políticas, sociales y culturales abanderaron las primeras tentativas para lanzar la mirada hacia el exterior y con ello tener el efecto de una onda expansiva que contribuyó en las convulsiones estéticas e intelectuales que condujeron a la creación de movimientos políticos y sociales; así como en el surgimiento de estéticas revolucionarias, comprometidas con su momento histórico y social, entre ellas el estridentismo, por ende creaciones como *El café de nadie*.

El siglo XX presentó nuevos retos, fue un periodo de transición. En el terreno de la organización política, se comenzó a dar una especie de sensación de estabilidad momentánea; las instituciones iniciaron a mantener y respetar sus formas, hecho fundamental que alentó el desarrollo de nuevos sistemas de organización, sociales, artísticos y culturales. En el ámbito de la filosofía, en América Latina imperaba el positivismo, aunque pronto aparecieron nuevos estilos que se le opusieron, sobre todo doctrinas de renovación espiritual como deber del hombre; tendencias que influyeron particularmente en la educación pública, donde, al desvanecerse la influencia positivista, se empezó a imponer la libertad filosófica. En la investigación científica se sistematizaron las instituciones y, a medida que aumentaban dichas entidades oficiales de investigación, con su creación, las ciencias empezaron a tener un papel importante.

La música se enfrentó con dos problemas: emplear todos los recursos modernos de construcción, tanto melódica como armónica y la inclusión de materiales típicos. Si bien,

en algunos aspectos la arquitectura se desarrolló con escasa originalidad y calcó estilos europeos como los modelos franceses, en otros, con la industrialización que obligó a la migración masiva, se enfrentó a la urbanización y constitución de las grandes ciudades, un hecho significativo que evidenció la entrada de la modernidad que colocó a la ciudad como una de sus representantes principales.

La pintura alcanzó su máxima resonancia en el primer periodo del siglo XX, llegó a una madurez a partir de 1921, cuando el gobierno mexicano encomienda la tarea de decorar los muros de los edificios públicos y en el resto de América se difundieron orientaciones posteriores al impresionismo. Las amplias y persistentes actividades colocaron a América Latina en la vanguardia de la pintura de principios del siglo. A su vez, en la literatura se desarrolló el modernismo, su máximo representante, el poeta nicaragüense Rubén Darío, extendió el movimiento al Sur de América Latina; después de 1910, empezó a extinguirse y surgieron claras oposiciones, una de ellas, formalmente representada en el soneto *Tuércele el cuello al cisne* de Enrique González Martínez y otras disidencias enarboladas por poetas que, finalmente, hacia 1920, desembocaron en el surgimiento de las vanguardias latinoamericanas.

Las nuevas tendencias presentaron un aspecto desconcertante para el general del público que lo percibía; el carácter constructivista se impuso sobre el orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. Las manifestaciones artísticas de las vanguardias renovaron los lenguajes y los fines de su producción, sobre todo en la literatura, desecharon, entre muchos otros aspectos, el uso racional del lenguaje y la sintaxis lógica, lo que propició un prolongado ejercicio imaginativo que dio paso a las imágenes insólitas y visionarias, al 'asintactismo', a nuevas disposiciones tipográficas, así como a los efectos visuales y a una discontinua y fragmentada forma que hizo de la simultaneidad uno de los principios esenciales en su construcción formal.

Los límites temporales de las vanguardias se establecen entre 1916 y 1935. Vicente Huidobro marca el nacimiento de una poesía radical con *El espejo de agua* (1916); posteriormente, las inquietudes renovadoras canalizan hacia 1922 una eclosión

vangauardista con la irrupción de una acelerada sucesión de manifiestos, polémicas y exposiciones. A fines de 1921 aparece la hoja mural *Prisma*, de los ultraístas argentinos y la proclama volante *ACTUAL* de los estridentistas; así como en 1922 se celebra la Semana de Arte Moderno en São Paulo. Durante la década de los veinte el florecimiento de los ismos fue más vasto de lo que se piensa y respondió a particularidades propias de Latinoamérica.

En México, la ambivalente situación con respecto a Europa u Occidente se fue resolviendo con el tiempo, como una sucesión de momentos contradictorios que se mantuvieron en complejas situaciones históricas. En la primera mitad del siglo XX, México sufrió una serie de procesos internos que desembocaron en un movimiento armado que cambió tanto su visión y como su entorno político y cultural. El panorama revolucionario fue el producto de cambios internos y externos que, en el mundo y en el propio país, se venían generando desde el siglo XIX. La entrada de nuevas tecnologías y el desarrollo de las ciencias exactas y sociales tuvieron consecuencias en la vida política y cultural del país.

En el ámbito social, las nuevas doctrinas socialistas cautivaron a sectores de la clase educada que vieron en ellas una alternativa para enfrentar las enormes contradicciones económicas, sociales, políticas y en consecuencia culturales que afectaban al país. El desarrollo científico propició innovaciones tecnológicas que se implantaron desde el régimen del general Porfirio Díaz, pero se acentuaron con el nuevo proyecto económico posrevolucionario que promovió Cárdenas; periodo en el que se impulsó la inserción de nuevos procesos y herramientas tecnológicas, así como el desarrollo de la ciencia y la técnica. Por último, en el terreno de las artes y la literatura, los cambios a nivel económico y social tuvieron una inserción directa, el muralismo, la novela de la revolución, e incluso el propio estridentismo, fueron hijos directos de toda la nueva visión de estado que se estableció después del movimiento armado de 1910. Fenómenos introducidos de forma muy particular, “nos hemos postulado alternativamente como iguales o como diferentes a Europa, al Occidente; saltamos del regodeo en lo propio, la

búsqueda y complacencia en lo que nos hace diferentes, que se presenta como un valor precisamente por diferente y exclusivo nuestro”<sup>12</sup>.

México alcanzó adelantos importantes en su desarrollo pero siempre conservó cierta dependencia hacia lo que se generaba fuera del país. Para el arte y la literatura no fue muy distinto; si bien, el país mantuvo una posición de innovación de acuerdo con la nueva percepción generada en esos años, nunca dejó de ser influida por lo que pasaba en el exterior. Este periodo posrevolucionario, se sustentó en la idea de un Estado-nación que derivó del concepto de Revolución mexicana, en el que se insertaba una posición unificadora asignada oficialmente para hacer estable y legible la realidad mexicana, perspectiva fundada en un *dictum*: “el Estado es la entidad más allá de las clases y más allá de la lucha de clases[...] complementariamente, la visión ideológica en torno a la cultura y la sociedad que, formulada o no de modo explícito, ofrece y/o acepta el Estado”<sup>13</sup>.

Los entusiasmos de la joven cultura mexicana de los primeros años de siglo, iban dirigidas a aquellos artistas que encajaban dentro del tipo de arte propio y que, a su vez, miraban hacia Europa. “Gente más joven, que había viajado a París o a las ciudades alemanas del último romanticismo y del simbolismo, y que habían asimilado no sólo los estilos, sino aún el modo “bohemio” de vivir”<sup>14</sup>. Creaban y discutían posturas como lo habrían hecho en cualquier ciudad parisina, así como arrastraban su vida bohemia por cafés, cantinas y burdeles. Situación nada ajena para los estridentistas, y en particular para su prosista Árqueles Vela, recordemos que realizó estudios en Europa que probablemente contribuyeron en el desarrollo de su percepciones teóricas, tanto plásticas como literarias.

---

<sup>12</sup> Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes 1910-1970” en *Historian general de México T.2* (México: COLMEX; Harla, 1988), 1359.

<sup>13</sup> Carlos Monsivais, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*. T. 2; (México: COLMEX; Harla, 1988), 1378.

<sup>14</sup> Manrique, “El proceso de las artes 1910-1970” (México: COLMEX; Harla, 1988), 1360.

La Ciudad de México empezó a resentir un sinfín de transformaciones durante el mandato del General Porfirio Díaz; producto de la nueva percepción que miraba hacia Europa y de una estabilidad económica que se prodigó durante esos años. En las últimas décadas del siglo XIX se erigieron los nuevos barrios alrededor del viejo casco citadino, que tomaron el nombre de colonias. El art nouveau, que abandonó los cánones clásicos, produjo obras verdaderamente notables. Por su parte, también en las ciudades de provincia emergieron diversas transformaciones, aunque más pausadas y conservadoras, se llegaron a construir nuevas fachadas que insertaron mejor con el contexto urbano en el que se inscribieron e, incluso, después de la Revolución de 1910 se siguieron esbozando bajo esta lógica.

En la pintura se inició un nuevo sentido de renovación. En México, una fecha importante es 1911, en este año los estudiantes de la escuela de San Carlos, alentados por Gerardo Murillo (Dr. Atl), que apelaba a la renovación de un ambiente artístico en México, elevaron una huelga en oposición al director Rivas Mercado; con ello lograron la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), y la sucesión de la dirección por el pintor modernista Alfredo Ramos Martínez. Gracias a una política cultural posrevolucionaria que logró canalizar la creatividad en las clases populares y, a la par, repercutió de manera diversa en los ámbitos pedagógicos y formales del quehacer artístico de la nación; la atmósfera de cambio se hacía sentir hasta los rincones artísticos e intelectuales, e incluso, incitó a una serie de talentosos artistas que se dispersaron en medio de los acontecimientos políticos y culturales; entre los más representativos se encuentran José Clemente Orozco, quien siguió al Dr. Atl; David Alfaro Siqueiros, que intervino con el ejército constitucionalista, Diego Rivera, que regresó becado a Europa; las figuras más representativas de la plástica “se habían contaminado con lo último de la vanguardia, en contacto con el grupo cubista de Braque, Picasso y Gris”<sup>15</sup>.

La extensión de las vanguardias hacia ciertos sectores periféricos de Europa y de América Latina, específicamente México, lograron que se desarrollaran un sinfín de manifestaciones artísticas y literarias, una de ellas, el estridentismo: movimiento que involucró tanto el terreno literario, como el artístico y el cultural, elementos formales que

---

<sup>15</sup> Manrique; 1988, 1363.

recibió del futurismo y de otras tendencias como el cubismo o el suprematismo. El estridentismo, como parte de esta ambivalente situación con respecto a Europa y Occidente, no sólo enmarcó una propuesta estética con claras influencias de los movimientos artísticos y literarios que emergieron en Europa, en lo interno, actuó como foro de los grandes intereses nacionales, como el nacionalismo, la educación y el latinoamericanismo.

El estridentismo nació y se manifestó en medio de la explosión de las vanguardias europeas y latinoamericanas. La crítica ha tratado de excluirlo de la escena literaria y lo ha sumido en una lucha en contra de sus coetáneos, el grupo de los contemporáneos, por una hegemonía cultural; como movimiento estratégico, irruptor, resonante y con cierta afiliación a las posiciones socialistas de la época, logró el desarrollo de su propio campo experimental. Desde la perspectiva de la modernidad material, representó los intereses nacionalistas, reivindicó el sentido de progreso que enarbolaba el discurso del Estado y, desde el punto de vista estético, intentó ser un movimiento vanguardista y cosmopolita que miró a lo que se estaba llevando a cabo en Europa y en resto de América Latina.

Para 1921, en México terminaba la fase armada y empezaba la transformación social; se inició un desarrollo social e intelectual que repercutió en diversas manifestaciones sociales y culturales. El estridentismo, a pesar de su corta vida que sólo duró poco más de cinco años (1921-1927), jugó su papel vanguardista e influyó de manera particular en el panorama nacional, tanto histórico como cultural; esta propuesta, que involucró tanto la literatura como las artes, representó a partir de 1921 la experimentación artística y el deseo de renovación cultural que invitaba a los mexicanos a construir una sociedad que diera cuenta de la vertiginosa transformación del mundo. En diciembre de este año, Maples Arce irrumpe en la historia cultural y literaria tapizando el centro de la Ciudad de México, con este hecho da a conocer su manifiesto *ACTUAL No 1*. Desde este momento, el movimiento estridentista se reveló como una vanguardia artística y literaria acorde con los procesos de transformación mundial y como una de las expresiones artísticas más significativas de la estética mexicana.

En su primer manifiesto, hicieron alusión a muchas de las vanguardias que se estaban desarrollando en Europa, una de ellas, el futurismo; incluso, en el “directorio de vanguardia” leemos nombres como el de Apollinaire y Marinetti; mención que demuestra el conocimiento que tenían de aquellos artistas que incursionaban en la resignificación de los lenguajes escritos y visuales. La construcción de Estridentópolis representó uno de sus propósitos más importantes, una ciudad literaria, una utopía; en ella, al igual que los futuristas, insertaron temáticas que aludían a los avances científicos y tecnológicos. También apostaron por la introducción de un léxico que constantemente hacía referencia a los avances tecnológicos y al progreso de las urbes. En varias de sus realizaciones, tanto plásticas como literarias, la ciudad, con todos sus elementos de modernidad, jugó un papel de complicidad, así como la exaltación de las máquinas y todo aquello que se relacionara con el progreso tecnológico e industrial.

Dentro de la serie de experimentos de construcción y desconstrucción de una estética revolucionaria y de revaloración de algunos aspectos de la vieja estructura social que dejaron de ser funcionales para un México posrevolucionario, el estridentismo intervino como sitio que dio cabida a los grandes intereses, en el nivel discursivo, de un Estado, producto de un movimiento armado y coincidió con la reivindicación de progreso que en ese periodo ondeaba el Estado. Finalmente, implantó una propuesta estética que llevó a fondo tanto en la literatura como en la plástica e intentó ser el movimiento vanguardista y cosmopolita que miró a lo que surgía en Europa y en el resto de América Latina; posición que representó una de las primeras tentativas para vincular las creaciones artísticas y literarias con lo que pasaba en el exterior; con ello generó una irrupción que, como onda, se expandió al interior y contribuyó en el estremecimiento estético e intelectual que condujo a la creación de una estética revolucionaria.

### Capítulo 3

#### El estridentismo en la narrativa: Árqueles Vela

La extensión de las vanguardias hacia ciertos sectores de Europa y de América Latina logró que se desarrollaran un sinnúmero de manifestaciones artísticas y literarias, como el estridentismo: movimiento que involucró el terreno literario, el artístico y cultural. Si bien, obtuvo del futurismo una de sus influencias más directas, en el desarrollo de la narrativa existen referencias de otras vanguardias. El estridentismo, como parte de la ambivalente situación con respecto a Occidente, enmarcó una propuesta estética con claras influencias de los movimientos artísticos y literarios que emergieron en Europa, y a su vez actuó como un foro de muchos intereses nacionales, como el nacionalismo, la educación y el latinoamericanismo. Su propuesta involucró tanto la literatura como las artes. Los estridentistas encabezados por Manuel Maples Arce, fundador y poeta del grupo, fueron: el escultor Germán Cueto, el grabador Leopoldo Méndez, los pintores Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Jean Charlot, así como el cronista del grupo Germán List Arzubide y el prosista Árqueles Vela.



**Fig. 4** Estridentistas: Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Árqueles Vela y Leopoldo Méndez (Xalapa, 1926)

En sus manifestaciones literarias vislumbramos la intervención de los distintos acontecimientos que influyeron en el ritmo de la historia, tanto social como del arte; sucesos que repercutieron a diferentes niveles en la conformación de su poética. En su narrativa se encuentran referencias que aluden al progreso y devenir del hombre moderno, resultado de una revolución tanto social como artística; también, fruto de una nueva concepción espacio-temporal, los relatos mantienen una estructura narrativa fragmentada y juegan con el tiempo y la espacialidad; por último, su prosa está dotada de una fuerte influencia de las vanguardias artísticas, sobre todo de la plástica ya que contiene una serie de elementos que entre ellas se relacionan.

Podría sonar descabellado hablar de influencias pictóricas dentro de un relato, pero deja de serlo cuando las artes y la literatura nos proveen de evidencias que indican que tienen más coincidencias que divergencias; coexistencias que a simple vista no son tan evidentes, pero que en la narrativa que desarrolló Árqueles Vela se conjugan. Un ejemplo es *El café de nadie*, relato escrito en medio de esta serie de acontecimientos que trastocaron todas las dimensiones del inconsciente colectivo de la humanidad y de los propios estridentistas que fueron sensibles a su realidad inmediata y entendieron su momento histórico, a su vez, dirigieron su vista a lo que pasaba en Europa; muchos de ellos, como Germán Cueto, Diego Rivera o el propio Árqueles Vela, viajaron en esos años a Europa y maduraron sus nociones sobre el arte y la literatura: “Cueto viajó a Europa en 1916, donde permaneció un año para luego volver al país. Este viaje, con seguridad, le permitió conocer las manifestaciones plásticas del momento y entusiasmarse con ellas, pues a su regreso decidió dedicarse a la escultura”<sup>16</sup>.

Especialmente, en la narrativa estridentista hay un fenómeno derivado de la física que se extendió al arte: la cuarta dimensión, término se encuentra involucrado en la constitución formal de los relatos que dentro el estridentismo se realizaron. En la configuración de tiempo-espacio, que implica una cuarta dimensión, la narrativa estridentista, en particular

---

<sup>16</sup> Luis-Martín Lozano, *Arte Moderno de México 1900-1950* (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000), 194.

la que desarrolló Árqueles Vela, apostó por una estética en donde la materia narrativa fue en detrimento de la temporalidad, así como una reformulación espacial en donde el relato tradujo la percepción que tuvo el sujeto del mundo a través de la vaguedad de la sensación momentánea distribuida en una serie de fragmentos yuxtapuestos. Particularmente, en *El café de nadie*, Árqueles Vela apostó por una liberación de la gravedad y del afán de verosimilitud, característicos de la novela realista, así como por la espacialización imaginaria de la materia narrativa en detrimento de la temporalidad<sup>17</sup>.

### 3. 1. Árqueles Vela: en las artes plásticas y la literatura

A mediados del siglo XIX, México continuaba definiendo su territorio; en el Norte con Estados Unidos y en el Sur, reconstituía su frontera con Guatemala. Desde entonces, la frontera sur de México fue y sigue siendo un espacio que posee un sinfín de encantos en medio de un inmenso dolor, donde la naturaleza y la cultura vieron nacer el 2 de diciembre de 1899 a uno de los más destacados representantes de las letras mexicanas y del movimiento estridentista: Árqueles Vela Salvatierra (1899-1977); aunque ha sido difícil determinar su lugar de nacimiento, es necesario reconocer que hoy es nuestro prosista méxico-guatemalteco; extraordinario escritor, periodista y maestro en letras, teórico del arte que cursó estudios en el Liceo Landa en Guatemala del cual se graduó de maestro en letras para, posteriormente, emprender un viaje sin retorno al centro de México y con ello iniciar una de las aventuras más importantes para las letras mexicanas, la consolidación de la narrativa estridentista.

Árqueles Vela formó parte de un espacio lírico en movimiento y de un tiempo histórico determinado por las vertiginosas transformaciones que representó el cambio de siglo.

---

<sup>17</sup> Cf Carmen de Mora, "Notas sobre El Café de nadie de Árqueles Vela". *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 26 No. 2 (2007 [citado en enero de 2012])Revistas científicas complutenses web disponible en [http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FALHI%2Farticle%2Fdownload%2FALHI9797220249A%2F22971&ei=4rlmU5GdFYStyASgzYlgCw&usq=AFQjCNGtnKwvnsewOaTw\\_b1MHZthB5xj8g&sig2=QHmBqvgrNERA7llskHKS9A&bvm=bv.65788261,d.aWw](http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FALHI%2Farticle%2Fdownload%2FALHI9797220249A%2F22971&ei=4rlmU5GdFYStyASgzYlgCw&usq=AFQjCNGtnKwvnsewOaTw_b1MHZthB5xj8g&sig2=QHmBqvgrNERA7llskHKS9A&bvm=bv.65788261,d.aWw)

Consecuente con sus ideas y militancia política, que extendió hasta la docencia y que concluyó en un incidente en la Escuela Normal Superior. Como director al frente, fue atacado física y moralmente por un grupo de choque; finalmente, entre el 6 y el 25 de septiembre de ese mismo año, 1977, con lesiones internas, e invadido por el cáncer, después de meses de agonía y al cuidado de su compañera de vida Lénica Puyhol, emprendió su último viaje<sup>18</sup>. Nos legó una herencia literaria que construyó en 50 años de profesión que complementó con la cátedra y sus aportaciones al espíritu de la Revolución mexicana; revolución que llevó al terreno estético y literario, sobre todo al humanístico. Su vida y muerte son parte de su personalidad; como lo definiera List Arzubide: “nos pareció desde el principio un hombre de truco, con puertas falsas y cuevas extraviadas y nos obligó a saber qué secreto solapaba y muchas noches, lo seguimos para esculcar su sombra”<sup>19</sup>. Así de misteriosos son los antecedentes de su nacimiento y las verdaderas condiciones de sus últimos días. Sus restos descansan en el Panteón Mausoleos del Ángel de la Ciudad de México.



**Fig. 5** Árcel Vela, Homenaje brindado por la Escuela Normal Superior con motivo de sus cincuenta años como escritor (4 de Junio, 1970)

Foto: Archivo SEP, Departamento de Bellas Artes

<sup>18</sup> Cf Aguilar de la Torre “La casa en la montaña Árcel Vela”. Excelsior, año LXX, tomo 1, La Cultura al Día, México (12 de febrero de 1987), 1,3, col. 6

<sup>19</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (México: FEM; SEP, 1987), 26.

En 1906 inició su labor periodística como secretario de redacción en *El Universal Ilustrado* y publicó su primer libro de poesía *El sendero gris y otros poemas inútiles* (1906). En medio de una serie de vertiginosos sucesos se formó como periodista y escritor. La producción literaria con la que cuenta es vastísima: *Sendero gris y otros poemas* (1920); *La señorita etcétera* (1922); *El café de nadie* (1926); *Un crimen provisional* (1927); *El intransferible* (1927) que publicó en ediciones Gama, cincuenta años después en 1977; *El viaje redondo* (1929) y *Cantata a las muchachas fuertes y alegres de México* (1940). Entre sus últimas narraciones se encuentran *Cuentos del día y de la noche* (1945), *La volanda* (1956), así como *El picaflores* (1961). En 1966, a sus 67 años, nos obsequió *Luzbel*.

Participó en el periódico *El Nacional*, órgano del Partido Nacional Revolucionario (PNR); en él redactó la sección “Mientras el mundo gira” con el seudónimo de Silvestre Paradox. También se inclinó por las ideas de izquierda, así lo demuestra su participación en la revista *Frente a frente*, órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Colaboró en periódicos como *El Demócrata*, o en la revista mensual *Ruta*. Su intervención estridentista la encontramos a lado de Manuel Maples Arce y List Arzubide, en la revista *Irradiador*, que vio la luz en 1924 y *Horizonte*, la cual se editó en Jalapa bajo el auspicio del gobierno del general Heriberto Jara, entre abril de 1926 y mayo de 1927 y se distinguió por una fuerte iconografía diseñada por Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, contó con la colaboración de figuras como José Clemente Orozco y Rufino Tamayo; su propósito: “era ser el faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa”<sup>20</sup>.

Así como la sociedad se encaminaba a tener un desarrollo conjunto entre la educación y el arte, de manera similar, Árqueles Vela tuvo su participación en ambos terrenos. Se interesó por el desarrollo de planteamientos, tanto estéticos como literarios, así lo demuestran obras como: *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro*

---

<sup>20</sup> J. Nieto, “Horizonte e imágenes” en *Revistas culturales latinoamericana 1920-1960*. Elizalde, Lydia, Coord. (México: CONACULTA; Universidad Autónoma del Estado de Morelos; UIA, 2008), 106.

*de muñecos* (1936), *Historia materialista del arte* (1936), *Evolución histórica de la literatura universal* (1941), *El arte y la estética* (1945), *Teoría literaria del modernismo* (1949), *Elementos del lenguaje y didáctica de la expresión* (1953), *Fundamentos de la literatura mexicana* (1953) y *Análisis de la expresión literaria* (1965).

Expuso y desarrolló las relaciones que el arte guarda con los diferentes factores del medio social. Atacó las teorías que exaltan al arte sin finalidad; explicó que en el arte se congregan una serie de factores sociales y culturales que dan forma y sentido a la actividad cultural de un pueblo; sin embargo, aclara que entre sus fines no siempre están las masas; muchas veces, cada artista se expresa de forma individual; un visionario acierto de nuestro prosista, ya que en México fueron poco desarrollados los planteamientos de esta índole y en países como la URSS, el desatinado planteamiento del arte y sus fines llevaron a una cerrazón por parte del Estado soviético con respecto a las manifestaciones artísticas de vanguardia y sus planteamientos.

Vela, junto con un grupo de intelectuales, entre los que se encontraba Best Mugard, propuso la incorporación del arte dentro del currículo obligatoria en la enseñanza básica; consideraba que el arte no sólo servía a la vida de los seres de una manera directa e inmediata, también le ayudaba en su pleno desenvolvimiento, a formar en él un concepto fundamental del mundo; para Vela las formas de trabajo determinaban los estilos artísticos; para él, arte y trabajo eran algo indisolubles: “En la educación estética el arte no debe ser algo aparte del trabajo: al contrario, si la forma de la vida es superior, quedaran con nexos fuertes [...] El arte y el trabajo dejarán de constituir dos actividades desarraigadas del esfuerzo del hombre; de todo lo creado por el hombre; es decir, de la cultura”<sup>21</sup>.

Entre 1926 y 1932 viajó a España, residió en París y Berlín. Fue profesor de español en *Odenucaldesunder*; residió en Europa Central, Italia y Rusia. En Europa asistió a cursos

---

<sup>21</sup> Árqueles Vela, “Educación estética de los trabajadores” en *Revista de educación*. (1938), 32.

libres en la Universidad de Madrid, Berlín, París y Roma. Aunque sus ojos ya habían volteado hacia Europa, este viaje le sirvió para reafirmar muchas posiciones en su concepciones teóricas, tanto literaria como artística; además le permitió ponerse en una escena internacional ya que dio clases en universidades europeas y años después recibió las Palmas Académicas, con que el gobierno de Francia distingue a los más connotados intelectuales; así como fue miembro de la Sociedad Internacional de Críticos de Arte.

A su regreso, en 1932, desempeñó varios cargos en diversos espacios, todos relacionados con el arte o la educación. En 1933 fue vocal del Consejo de Bellas Artes, al lado de personajes como Carlos Chávez, Adolfo Best Maugard, Manuel M. Ponce y Julio Torri. En el Consejo de Bellas Artes se tomaron importantes decisiones concernientes con el desarrollo de las artes; así como su inclusión en la educación de la enseñanza media y básica. Julio Torri propuso que Árqueles Vela presentara un proyecto teatral que se aplicaría en las escuelas primarias, en él, Vela explicó el desarrollo del teatro en Alemania y en Rusia; en su trabajo contrapone la situación en México con la realidad europea; por una parte, apostaba por elaborar una especie de “revista dramática” con elementos artísticos seleccionados durante un periodo de ensayos; por otra, creía y proponía el desarrollo de un teatro infantil que los dotaría de las primeras nociones de sentido arquitectónico, pictórico y musical, así como de lenguajes sencillos y precisos que irían formando su acervo; y que más tarde los ayudaría a comprender y apreciar las manifestaciones culturales<sup>22</sup>.

En 1936 fundó con otros colegas la Escuela Normal Superior, entonces denominada Curso para Postgraduados; fue el primer maestro de literatura de esta institución. Instauró las Escuelas Nocturnas de Arte para los trabajadores. Representó al Departamento de Educación Obrera de la SEP en la conferencia Panamericana de Educación. En el terreno de la didáctica aplicó el método de la dialéctica en la investigación del fenómeno estético y literario, método que desarrolló tanto en la cátedra como en sus obras, entre las que destacan *Literatura universal* (1941); *Teoría literaria del modernismo* (1949); *Historia materialista del arte* (1936), entre otras; así como los ensayos *Introducción*,

---

<sup>22</sup> Cf Árqueles Vela, *Algo sobre teatro*. (Archivo SEP, 1933), foja 73-101

*organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos* (1936); *El trabajo y el amor* (1945) y *Fundamentos de la literatura mexicana* (1953), etcétera.

Abordó todos los canales de la difusión cultural, incluso organizó cursos educativos por radio, ya que consideraba que la cultura en todas sus formas debe llegar al pueblo. Sin duda, Árqueles Vela es constructor y beneficiario de un siglo que abrigó una sin fin de transformaciones en México y el mundo; como ya vimos, sus participaciones y convicciones las llevó a sus últimas consecuencias en el terreno de la literatura y el arte, dos vertientes donde planteó posturas propias de su época, acordes a las ideas derivadas de los cambios artísticos y sociales que se venían generando desde un siglo atrás, teorías que adquirió en sus estancias en Europa y que replanteó en sus escritos teóricos, así como en su creación literaria, sobre todo en su prosa, donde a lo largo de su articulación narrativa introdujo aspectos concernientes a la estética que se venían generaron desde las vanguardias, sobre todo plásticas.

Como escritor y militante artístico comprometido con el desarrollo cultural de un país en pleno desarrollo, su gran mérito estriba en haber llevado a la práctica sus formulaciones teóricas. Para él, praxis y teoría parecieron no estar peleadas; si bien, fue gran intelectual y escritor que se adelantó a su época, también fue maravilloso maestro e impulsor de las letras y el arte; un visionario que entendió que la revolución no se limita al terreno político o ideológico; sino que la construyó con la pluma y la extendió a su labor educativa; para él, revolución no significó frenar ni contener la propia dinámica evolutiva del arte o la literatura, se trataba, y así lo hizo en la práctica, de sensibilizar a las masas y llevarlas al entendimiento de las nuevas posturas, tanto literarias como plásticas. Trabajo que logró al construir obras literarias de las dimensiones de *El café de nadie*, así como otros relatos con igual riqueza.

## **Capítulo 4**

### **Pintura y Literatura**

Tiempo y espacio son dos terrenos donde el arte y la literatura transitan, conceptos que intervinieron dentro del desarrollo de las ciencias y de las artes desde finales del siglo XIX y sobre todo, a principios del XX, con la aparición de los nuevos planteamientos que desde la física se desarrollaron, fueron puestos en discusión por científicos y artistas. En el arte y la literatura, cada una desde su posición y con sus propias dinámicas de evolución, el progreso y aplicación de estos dos conceptos inquietó, tanto en su formulación teórico conceptual como en su aplicación creativa. Las manifestaciones plásticas iniciaron a experimentar con la representación tridimensional en espacios bidimensionales, posteriormente se interesaron por el tiempo, al querer personificar la velocidad o reicidad; por su parte, la literatura se ocupó de generar relatos que rompieran la estructura tradicional y propuso narraciones atemporales, que en algunos casos, buscaron manejar el espacio al jugar con la tipografía.

La interrelación de estos dos aspectos que a inicios del siglo XX fue evidente, propició que la literatura se acercara a la plástica y a otras manifestaciones artísticas, así como que la plástica se interesará e incluyera aspectos concernientes al terreno de la lengua y la literatura. Arte y literatura se vieron afectados por las transformaciones que se llevaron a cabo en sus respectivos terrenos formales; fueron alimentados por aspectos que cada uno desarrolló y, a su vez, involucró, desde su propio campo de acción y con su propia dinámica evolutiva. Una de muchas aproximaciones que a lo largo de la historia han ocurrido porque la hermandad de las artes ha estado arraigada desde la antigüedad. Ya en épocas remotas existían entendimientos mutuos y correspondencias; desde la primeras civilizaciones, las ideas se han expresado por medio de la pintura a través de jeroglíficos y de toda una larga tradición simbólica, así como la literatura se ha alimentado de temas provenientes de manifestaciones plásticas: “los pintores realmente aceptaban sugerencias de los escritores, y seguían modelos inventados por aquéllos para la decoración de los

muros y los techos, así como los seguían también en la elección de temas para pinturas individuales”<sup>23</sup>.

Aunque en diversos momentos literatura y pintura se han encontrado separadas, en algunos periodos se pensó que la literatura era parte de una de las funciones más elevadas del hombre, mientras que la pintura pertenecía simplemente a las funciones de los oficios manuales; la historia del arte aporta varios ejemplos en donde literatura y pintura se encuentran vinculadas, desde Platón hasta el renacimiento, pintura y literatura se han visto separadas, pero en más de un momento involucradas, producto de la confrontación de dos posiciones donde se le ha querido ubicar: como pura técnica o como creatividad; sin embargo, su fusión quedó señalada cuando, en el renacimiento, fueron colocadas en un sólo eje, reconociendo que: “La creación humana no era ni un trabajo puramente mecánico, ni una profecía sobrehumana. El arte visual se separó de las artes mecánicas y ascendió, mientras que la poesía descendió de las alturas de la divinidad. Y como resultado se encontraron una junto a otra”<sup>24</sup>.

Dichas vinculaciones y separaciones han estado delimitadas por los conceptos de arte y de obra de arte que se han establecido a lo largo de la historia. Los términos que actualmente tenemos, han cambiado; desde la Antigua Grecia se ha desarrollado y a partir de su evolución se ha dado la separación y categorización de las distintas artes. En Grecia se clasificaban junto a las artesanías; se pensaba que la esencia del trabajo de un escultor era la misma que la de un carpintero. Fue hasta la ilustración que el término Bellas Artes se aplicó; en él se incluían: música, poesía, pintura, escultura y danza, se creía que su rasgo característico era el de imitar a la naturaleza. Para la segunda mitad del siglo XIX, con dicha definición ya establecida, las artes se dividieron en diversas formas, según se apreciaban, con los ojos o los oídos, las que simultáneamente mostraban todas las partes

---

<sup>23</sup> Mario Praz, “Ut Pictura Poesis” en *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. (España: Taurus, 1979), 10.

<sup>24</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (España: Tecnos, 2010), 145.

de la obra o las que se extendían en el tiempo; posteriormente se les clasificó en representativas y no representativas, es decir, en concretas y abstractas.

En este periodo, con la definitiva instauración de la modernidad, es que el encuentro de pintura y literatura se volvió a suscitar. Con la disolución de los géneros literarios y la desintegración de la obra de arte como suma indisociable de forma y contenido, se percibió una conciliación de las distintas manifestaciones artísticas y literarias que en las vanguardias, encontraron un terreno fértil para su desarrollo. A partir de este momento, se empezó a reconocer a la obra de arte como texto capaz de transmitir mensajes, como relato con narratividad insertada en distintos niveles. Cuando nos referimos a las vanguardias, debemos reconocer que las diferentes artes son: “como distintas lenguas, entre las cuales, la imitación exige la traducción y un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, así como en una invención de efectos artísticos paralelos”<sup>25</sup>.

En este contexto, y para ubicar un relato que se generó dentro de la vanguardia estrirentista, así como para establecerlo dentro de los campos de acción en el que intervienen tanto la literatura como la pintura, se deben retomar los conceptos de ‘arte’ y de ‘obra de arte’ en donde *El café de nadie* puede ser ubicado a manera de relato y como una obra de arte con toda la complejidad que este hecho deviene debido a que el texto se escribe dentro de un periodo en el que, como define Brihuega: una determinada poética, práctica, lenguaje o, incluso, silencio artístico, asumió el papel de término alternativo que tuvo como factor común la vocación de acuñar y lanzar propuestas teóricas alternativas para encuadrar el presente o el futuro inmediato del hecho artístico, a través de sus múltiples dimensiones<sup>26</sup>.

En este sentido, debemos definir un concepto de ‘arte’ que partirá de dos términos manifestados por Étienne Souriau y Árqueles Vela. Para el primero arte es: “la actividad

---

<sup>25</sup> Étienne Souriau. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. Tr. Margarita Nelken. Col. Breviarios. (México: FCE, 1965), 2.

<sup>26</sup> Cf Jaime Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Valeriano Bozal, (Madrid: A. Machado Libros, 2002), 229- 230.

instauradora; es el conjunto de las búsquedas, orientadas y motivadas, que tienden expresivamente a conducir un ser [...] desde la nada, o desde un caos inicial, hasta la existencia completa, singular, concreta de que da fe su presencia indiscutible”<sup>27</sup>. Mientras que para el segundo es: “la representación de un movimiento inmovilizado -creador de la apariencia de vida-, resultante de un estado interior activo”<sup>28</sup>. Para efectos de este estudio, partiremos de que es la presentación o representación de un movimiento inmovilizado, resultante de un estado interior activo que consiste en encaminar hacia una impresión de trascendencia, un mundo de seres y de cosas que nos ofrece únicamente por medio de una acción concertada de ‘*qualia*’ sensible, contenida en una o varias formas, físicas o abstractas, que tiende expresivamente a conducir a un ser, desde la nada, o un caos inicial, hasta la existencia completa, singular y concreta que da fe de su presencia indiscutible.

Así como de obra de arte, concepto que retomaremos de dos importantes estudiosos de las relaciones que existen entre las distintas artes. Para Mario Praz la obra de arte es: “un producto singular [...] es el único objeto material del universo que puede tener armonía interior, que se sostiene por sí sola y esto ocurre solamente con ella”<sup>29</sup>. Así como para Souriau es “a un tiempo una cosa material, una disposición concertada, y concertante, de cualidades sensibles, susceptibles de ser referidas a un sistema ordenado, formando una especie de gama; un conjunto coherente, cósmico, de seres y de cosas más o menos análogos a los de la representación humana ordinaria; bien sea que estos objetos estén en correspondencia con objetos del mundo real extraño a la obra, o bien que sean puramente ficticios, y no tengan más ser que el que les confiere la ilusión artística; o bien sea, que se confundan con la obra misma, como una organización realista de los datos fenomenológicos y materiales de la obra”<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Souriau, *La correspondencia de las artes*, 34.

<sup>28</sup> Árqeles Vela, *El arte y la estética: teoría general de la filosofía del arte* (México: Ediciones Fuente Cultural, 195?), 234.

<sup>29</sup> Mario Praz, “Ut Pictura Poesis” en *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. (España: Taurus, 1979), 7.

<sup>30</sup> Souriau, *La correspondencia de las artes*, 89.

A pesar de que dichas definiciones puedan ayudarnos a ubicar *El café de nadie* en ambos terrenos de acción y darle un tratamiento de obra de arte, no debemos olvidar que es un relato que guarda sus propias limitantes con respecto a la pintura y, a su vez, explota sus propios recursos literarios para tener dicho acercamiento. En este sentido debemos recordar que “Lessing hace una advertencia sobre los límites que separan poesía y pintura; afirma que el terreno de la pintura es el espacio y el de la poesía es el tiempo”<sup>31</sup>; de modo que no podía haber confusión entre ambos. La pintura presenta hechos u objetos, mientras que la literatura los representa y se valen de varios recursos, uno de ellos es la descripción, herramienta estratégica que enriquece dichas representaciones. En este punto de encuentro, colocaremos a la obra de arte, espacial o temporal, y la analizaremos como un relato con un proceso narrativo hincado, desde donde la narratología así como la *écphrasis*, técnica retórica y literaria, servirán para examinar las características y coincidencias entre la pintura y literatura, en donde se ubica nuestro relato.

Antes de entrar en esta zona, que prioritariamente concierne a la literatura, es necesario hacer un paréntesis y bosquejar algunos aspectos que hacen de una pintura un sistema de representación. En la pintura, como en muchas otras artes visuales, el carácter del signo es directo y casi siempre gráfico y concreto; el origen de su experiencia, de la emoción y del placer se encuentra en el mundo visible; en cuanto a su experiencia estética, la obra es en sí misma el objeto directo y real de la experiencia. Las representaciones son configuraciones visuales construidas sobre superficies planas que, cuando son producidas, convergen en un mismo objetivo y están regidas por un código, gracias al cual pueden leerse y considerarlos sistemas de comunicación.

Para que una representación visual pueda convertirse en un sistema signifiante se debe construir y proyectar un tipo de rejilla de lectura en la que cada cultura e individuo, dotados de su propia visión del mundo, plantearan sus condiciones variables para el reconocimiento e identificación de dichos objetos y figuras visuales: “La rejilla de lectura de naturaleza semántica requiere del signifiante planario y al hacerse cargo de los

---

<sup>31</sup> Praz; “Ut Pictura Poesis,” 22.

paquetes de rasgos visuales, de densidad variable, que constituyen formantes figurativos, los dota de significados, transformando así las figuras visuales en signos-objeto. La operación principal que lo constituye es la selección de un cierto número de rasgos visuales y su globalización”<sup>32</sup>.

En la constitución de los formantes se da un proceso de ‘iconización’ que da lugar a la ‘abstracción’. En este sentido debemos entender que: “la iconización y la abstracción no son más que grados y niveles variables de la ‘figuratividad’”<sup>33</sup>. Un hecho que nos abre la posibilidad de poner dos campos de acción: el plástico y el literario, en un terreno de comparación a partir de una semiótica figurativa.

En la literatura, al igual que la pintura se presentan dos dimensiones: la temporal y la espacial; ambas son elementos clave para entender el relato. Un texto se funda en una dualidad temporal: por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; por otra, está determinada temporalmente; se trata de un seudotiempo que obedece a un principio de sucesión, el cual, explica la disposición de las secuencias narrativas y traza lo que se llama ‘tiempo del discurso’; en dicha temporalidad radican en tres aspectos: orden, duración y frecuencia: “En las tres formas[...] las relaciones de concordancia refuerzan la tendencia del lector[...] crear la ilusión de que los acontecimientos[...] son realidad y no ficción; las relaciones de discordancia, en cambio, muestran rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas”<sup>34</sup>.

Pimentel expone cada uno de estos tres aspectos y explica que cuando señalamos al espacio en el relato, más bien se alude a una ilusión de espacio que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados. Sin embargo, para

---

<sup>32</sup> Algridas J. Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica” en *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. Hernández Aguilar, G. Selec. (México: Siglo XXI editores, 1994), 24.

<sup>33</sup> Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica,” 25.

<sup>34</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudios de teoría narrativa* (México, Siglo XXI; UNAM, 2007), 43.

representar, es decir, para significar, la narración contiene y se vale de diversos sistemas de referencia y enumeración que le permiten generar tanto una imagen como un cúmulo de efectos de sentido. “Los rasgos distintivos, que hacen de la descripción, la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa”<sup>35</sup>. En este ámbito se puede dar el fenómeno de una doble perspectiva: descriptiva y narrativa. En ocasiones, la primera propone una deixis de referencia que puede ser a un tiempo el propio tema y el punto cero del espacio, de acuerdo con el modelo de organización elegido, y que se ubica en el interior del modelo mismo. En cambio la segunda propone una deixis de referencia en el observador, que bien puede ser el propio enunciador o la conciencia focal desde la cual se describe qué aspectos del espacio ‘diegético’ se desean resaltar o enumerar, y desde qué ángulo se desean registrar; ello dependerá directamente de cuál es el observador que asume la descripción<sup>36</sup>.

Uno de los recursos para asimilar las descripciones es la *écphrasis*: una descripción que intenta representar con la mayor fidelidad posible lo descrito. “Se trata, sin duda, de un recurso literario sutil, a primera vista sólo una inocente descripción que, sin embargo, puede convertirse en una clave de lectura para el total de una obra literaria”<sup>37</sup>. En el uso de la *écphrasis* podemos deducir dos tipos de interpretaciones con respecto a lo que quiere lograr con respecto al efecto lector-espectador. En este ejercicio entre lector-espectador se puede plantear una doble lectura; como ventana e interpretación; ambas interpretaciones pueden mezclarse en la misma obra, alternándose momentos en los que actúa como una simple ventana, o bien aquellos en que al lector se le recuerda que lo descrito es parte de una obra literaria, ya sea llamando la atención sobre el lenguaje mismo, ya sobre la situación del lector, que en realidad no ve lo representado.

Existen diversas funciones que una *écphrasis* puede desempeñar; sin embargo, podemos empezar por distinguir las en dos grandes tipos: aquella inserta en una obra más amplia y

---

<sup>35</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 25.

<sup>36</sup> Cf Pimentel, *El relato en perspectiva*, 7-24.

<sup>37</sup> Susana M. Lizcano Rejano, *Pictura et poesis: narración mítica, imagen y descripción iconográfica en las "imágenes" de Filóstrato el Viejo* ((Mayo, 2005 [citado el 11 de octubre 2012]) Tesis Doctoral, editado por Universidad Complutense de Madrid disponible en <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3063001.pdf>, 66.

la que en sí misma constituye la estructura de la obra. El primer caso, actúa como una pequeña historia intercalada que tiene un cierto grado de independencia con respecto al resto de la obra, pero también guarda una relación particular con ella. El segundo adquiere una autonomía mayor y constituye el propio marco en el que se desarrolla lo que el autor quiere contar. “Podemos decir, que la *écphrasis* es un recurso de gran ductilidad que el autor emplea para alcanzar el objetivo que se propone [...] no es una digresión sin causa ni finalidad, sino que... sirve a un objetivo funcional que puede variar de importancia, pero que existe siempre”<sup>38</sup>.

Entre las funciones que Lizcano nos señala que puede desempeñar la *écphrasis* se encuentran: ‘proléptica’, que en parte está determinada por la estructura de la obra y sirve para adelantar información; ‘introdutora’, que representa la trama argumental de una obra, sin ella la trama no existiría, ya que las conclusiones que de ella se deducen representan el alma de la composición literaria; ‘amplificadora’ de perspectiva, se presenta cuando viene a completar un modelo de mundo propuesto por el autor; ‘pictorialista’, se establece cuando el texto no se refiere a otra pintura en específico, sino a un estilo o escuela pictórica; ‘icónica’, se presenta como una ecuación matemática en la que A es el personaje principal, B su acompañante, Z un personaje secundario, trío que puede convertirse en una unidad en donde AByZ forman un grupo en el que cada personaje definido y con características propias, se puede invertir y convertir en un personaje con características de cada uno de los tres, que trasmite la idea de su creador; por último, la función ‘metalingüística’ es el ejercicio en el que existen símbolos que se transforman en metáforas al repetirse constantemente, una técnica donde se consigue la formación del carácter de un grupo de objetos heterogéneos, que migran del espacio ‘diegético’ o discursivo dentro de sus cuerpos.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Lizcano, *Pictura et poesis: narración mítica*, 82.

<sup>39</sup> Cf Lizcano, *Pictura et poesis: narración mítica*, 77-85.

## Capítulo 5

### Pintura y literatura en la estética estridentista

El estridentismo representó el desarrollo de una nueva propuesta estética tanto en la literatura como en la plástica. Propició la multidisciplinariedad y su propuesta abarcó varios ámbitos de las artes, sobre todo las plásticas. Aunque surgió como un movimiento literario, en el que el signo lingüístico jugó un papel primordial; el signo, tanto lingüístico como visual, significó la materia esencial para su elaboración literaria, y hasta cierto punto para su obra plástica y editorial; en la reinterpretación de la lengua en sus diversos niveles halló una de sus grandes herramientas. Podríamos decir que el estridentismo influyó y hasta cierto punto determinó las prácticas gráficas y textuales en México, no sólo por sus renovaciones tipográficas, también porque la literatura estridentista evidenció la capacidad y multiplicidad de significados y significaciones de una palabra.

Maples Arce, el mentor del movimiento, consideraba de suma importancia hacer uso de la radicalidad para las transformaciones que se necesitaban en la situación artística del país. Apostaba por una nueva estética; pretendía revolucionar al círculo cultural desde parámetros poéticos, ya que pensaba que la acción subversiva de la poesía se manifestaba al ofrecernos la imagen de un mundo en metamorfosis en oposición al universo rígido que nos imponen las convenciones. “Mira su imagen en el agua estancada [...]; luego me asegura que ha resuelto las ecuaciones del abstraccionismo y desenrolla la teoría de imágenes logradas gracias a ecuaciones de cálculo infinitesimal y controladas por medio de la geometría en el espacio”<sup>40</sup>.

Su primer manifiesto, *ACTUAL No 1*, representó una oposición verbal de las convenciones, en su estructura la construcción del discurso es más importante que el propio discurso, es decir, el cómo se dice es más importante que lo que se dice. La base del nuevo léxico que se implantó a partir de la combinación de palabras, creó una serie de frases rebuscadas que rompieron con la estética del modernismo, así como toda inteligibilidad; con ello obligaron al lector a ser activo y crear significados inmediatos

---

<sup>40</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*. (México: FEM; SEP, 1987), 14.

para seguir el frenético ritmo del texto. Como buen vanguardista, por una convicción estética y de especie de urgencia espiritual, Maples Arce se negó a ofrecer un sentido de unidad convencional, desconfió de cualquier intento de representar la emoción que presumiera ser ordenada. En su escritura podemos observar que las ideas son caóticas y abogan por una impermanencia que puede fusionarse con la vida. Es significativo subrayar la importancia que tuvo el estridentismo para las innovaciones en el uso, hasta ese momento tradicional, del signo lingüístico, pues concibieron al lenguaje como un generador de significados diversos y enfatizaron la capacidad polisémica del signo; otorgando libertad a la distribución de las palabras y al diseño de la tipografía.

Si en un inicio los poetas de la vanguardia mexicana acentuaron esta característica polisémica del lenguaje, también lo hicieron por medio de las formas tipográficas; resaltaron el aspecto visual de los vocablos, al introducir una nueva perspectiva gráfica en la distribución de las palabras y en las propuestas gramaticales. Con su insubordinación cuestionaron a la estética literaria, al llevar las propias interrogantes a los valores estéticos de la época. En el estridentismo, la forma literaria rompió con la rima y propició la inserción y creación de una tipografía acorde con la modernidad que indujeron a un nuevo lenguaje plástico lleno de formas visuales inéditas para aquel momento, hecho que significó un comienzo en la experimentación lingüística en diversos niveles y áreas y que convergió en las distintas manifestaciones artísticas como en el poema pentagramático de Pedro Echeverría.

Para el estridentismo nombrar una cosa era quitarle el deleite que produce, por ello recurrieron a la metáfora: su eje introductor, la síntesis de su relación con lo que los rodeaba, de tal manera que lograron ir de su núcleo ideológico-literario, hacia las cosas y sucesos, e introdujeron el ambiente en su ser, así lograron que su significado penetrara como aquellas sugerencias que sólo pueden otorgar las palabras liberadas de su carga gramatical, para ellos la metáfora se convirtió en uno de sus principales instrumentos de creación. Junto con ésta, la descripción actuó como cómplice en su creación literaria que, en cierto modo, en la narración desplazó la acción lineal. Por otro lado, en su producción literaria, también recurrieron a los ideogramas y a muchos órganos de difusión que

funcionaron como espacios de exposición en donde se publicaban poemas experimentales, principalmente que en muchas ocasiones eran las propias poesías visuales realizadas por los mismos artistas vanguardistas. “Los nuevos recursos tipográficos de la revista [Irradiador] dieron a las palabras un dinamismo sugerente, pues combinaron los encabezados con letras de diversos tamaños, emplearon los caligramas en las partes centrales [...] Por otra parte, los autores y editores jugaban con los neologismos, juntaban frases, creaban “partituras poéticas” y dejaban a las palabras en libertad para que el lector hiciera una interpretación personal de los textos”<sup>41</sup>.

En la producción pictórica, el estridentismo propuso “utilizar en las construcciones citadinas las cuatro piedras en los ángulo de la Secretaría de Educación [...]”<sup>42</sup>. La producción plástica se llevó a cabo por aquellos que de igual forma incursionaron en la pintura mural, como Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas, y en ella se aprecia una influencia cubista caracterizada por la superposición de planos. Las pinturas más representativas son *El café de nadie* (1924) de Alva de la Canal y *El café de cinco centavos* (1930) de Revueltas, en ellas el signo lingüístico aparece como un elemento visual dinámico dentro de la composición y a manera de *collage*, proporciona textura. En la pintura *El café de nadie* encontramos un *collage* de los integrantes representados geométricamente, así como recortes de periódico en la parte superior; el signo lingüístico y la tipografía dejan una evidencia del estilo y planteamientos estéticos que caracterizaron al movimiento; una especie de acotación para indicarnos quién es cada uno de los personajes. Si bien, las pinturas estridentistas son pocas en comparación con la producción literaria, es importante resaltar que en cada una de ellas, la palabra escrita está presente y nos remiten a la importancia con la que ésta es asumida por el movimiento.

El compromiso que tuvo con su momento histórico tanto nacional como mundial es parte del su planteamiento estético ya que, hasta cierto punto, el estridentismo, volvió su mirada a lo que se estaba haciendo tanto en Europa como en las periferias y encontró un

---

<sup>41</sup> Eloísa Hernández Viramontes, *Cartografía de las prácticas textuales en el arte moderno y contemporáneo*. Tesis de Maestría. (México: Centro de Cultura Casa Lamm, 2012), 106, citando a Carla Zurian, *Fermín Revueltas, constructor de espacios*. (México: RM, 2002), 47.

<sup>42</sup> List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 50.

referente en los movimientos sociales, artísticos y literarios que se desarrollaban. Sin bien, la crítica ha querido desprestigiar al estridentismo involucrándolo con las ideas bolcheviques, esta situación no se debe tomar como una desacreditación, el estridentismo sí tuvo un marco de socialismo político en el que han enmarcado su producción y con el que no está en desacuerdo, marco que alimento de temas y figuras a poemas como *Vrbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos* de Maples Arce, o a cuadros como *La Costurera* (192?) de Leopoldo Méndez; hecho que, en términos formales, lo acerca a los planteamientos estéticos que desarrolló la vanguardia en Rusia como lo fue el constructivismo ruso, sobre todo con el suprematismo, que como el estridentismo, plantearon una ruptura con el arte académico, insistieron en la necesidad de crear una estética acorde con los nuevos avances tecnológicos, apostaron por elaborar un arte y una poesía pura que suprimiera todo elemento extraño y desnaturalizado. Incluso en sus grabados hay un claro acercamiento al diseño que se estaba generando, en esos años en Rusia.

Dentro de sus motivaciones artísticas y literarias, podemos observar que en su primer manifiesto hicieron referencia a muchas de las vanguardias que en ese momento se desarrollaban en Europa, así nos lo deja ver el “directorio de vanguardia”, en el cual se hace evidente que tenían conocimiento de los artistas que incursionaban en la resignificación del lenguaje escrito y la poesía visual; sin embargo, lograron desarrollar su propia posición estética. Así como los futuristas jugaron con la dimensión y la distribución de las palabras e insertaron en sus temáticas los avances científicos y tecnológicos, también los estridentistas apostaron por una tipografía innovadora y la introducción de un léxico que constantemente aducía a los avances tecnológicos y al progreso de las urbes. En varias de sus realizaciones, tanto plásticas como literarias, la ciudad, con todos sus elementos de modernidad, jugó un papel de complicidad, así como la exaltación de las máquinas y todo aquello que se relacionara con el progreso tecnológico e industrial.

Así como tuvieron un marco de socialismo político internacional, en el que han enmarcado su producción y que definió su estética, también se involucraron con el marco

de socialismo político nacional ya que afirmaban que: “Eran los días que confirmaban la necesidad de llenar de banderas sindicalistas la vida intelectual [...]”<sup>43</sup>. Hecho que les valió la crítica de muchos intelectuales y que los encasilló en la simpatía no sólo del priismo sino con Fidel Velázquez; pero recordemos que este discurso estridentista lo generaron en los años 20, el sindicalismo en México representaba un aparato de lucha y de conquistas políticas, más que de ciertos gremios de obreros que disputaron un control, un control que desafortunadamente perdieron una década después; pero esto no importó para la definición estética y compromiso social de los estridentistas, ya que dichos marcos contribuyeron y llenaron de figuras visuales y retóricas toda su producción, tanto literaria como plástica.

Hay un último punto que es determinante para entender la estética estridentista y, sobre todo, para comprender un relato como *El café de nadie*, la cuarta dimensión, término que nace en la física pero que en sectores artísticos y científicos retomaron. El estridentismo encuadró una preocupación por involucrar elementos que procedían del ámbito de la ciencia y la tecnología; en el léxico o en la tipografía, para ellos, era el momento de: “las afirmaciones centrípetas sostenidas por gravitación en el planisferio de las letras de molde”<sup>44</sup>. En su apuesta estética involucraron e insertaron nuevos parámetros de medición, en este sentido de incorporar elementos devenidos de la ciencia y tecnología: “Nuestra medida se basa en la cuarta dimensión”<sup>45</sup>. En la configuración de tiempo-espacio, que implica esta cuarta dimensión, los estridentistas apostaron por una estética en donde la materia narrativa fue en detrimento de la temporalidad; así como una reformulación espacial en donde el relato tradujo la percepción que tuvo el sujeto del mundo a través de la vaguedad de la sensación momentánea distribuida en una serie de fragmentos yuxtapuestos.

---

<sup>43</sup> List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 16.

<sup>44</sup> List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 14.

<sup>45</sup> List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 73.

## Capítulo 6

### *El café de nadie: relato plástico-narrativo*

*El café de nadie* es un relato construido en 10 capítulos; que denominaremos escenas, las cuales revelan un café que vuelve a su normalidad después de mostrar la vida nocturna dentro de él. Las tres primeras escenas nos introducen en el espacio ‘diegético’ y crean un ambiente que provoca la impresión, en primera instancia, de estar ante un relato tradicional; al parecer, una narración lineal en donde se observa la entrada y ambientación del café, un acercamiento a los dos parroquianos y la primera intervención de Mabelina, su entrada inaugural.

Las siguientes tres escenas presentan el desarrollo del argumento: el interior del café, a esa hora en que se encienden las luces y los meseros se electrizan; hora en donde Mabelina entra; con sus diversos amantes, en el gabinete más cercano, más lejano a su vida. De manera casi paralela, en el exterior del café, Mabelina se convierte en la conexión interior-exterior, ya que se describe una escena en el interior del café con uno de sus amantes y una escena en el exterior, al parecer con otro, con el cual llegará al café.

La séptima escena es una ruptura temporal; hay un regreso abrupto al interior del café que nos ubica con otro personaje, casi como un cambio de ángulo en un plano con diversas imágenes, o tal vez, como en el cine, un cambio de escena. Nos deja ver en la escena cinco y seis una ruptura temporal, son los recuerdos de Mabelina. En la escena ocho hay una clara introspección en los pensamientos de Mabelina; el diálogo con el periodista se presenta como otro recuerdo, una conversación que se reconstruye y regresa a la escena real, al ‘Café de nadie’.

Finalmente, hay dos escenas que cierran el relato: la escena nueve manifiesta la irrupción en el Café de nadie, la huida de la última frase idiota<sup>46</sup>, la toma del café por la vanguardia estridentista que se anuncia en la escena 10 con el “directorio

---

<sup>46</sup> Cf. Árqueles Vela, *El café de nadie* (México: Ediciones Horizonte, 1926), 32.

estridentista”; el término de las escuelas y corrientes literarias ya desgastadas. En la escena 10 se regresa al estudio introspectivo de Mabelina y su salida del café; hay un regreso o retroceso a una realidad marcada por el tiempo en el espacio, con el alba de la ciudad, así como dejar atrás, en manos de los parroquianos, el espacio y el tiempo lírico estridentista.

## 6. 1. Plasticidad y narratividad

Después de acercarnos a las distintas características de *El café de nadie*, podemos denominarlo como una obra de arte en el sentido de que se trata de un texto capaz de transmitir un mensaje; un relato con una narratividad alojada en distintos niveles que cumple con la función de representar más de dos situaciones ficcionales en una secuencia temporal; “una construcción progresiva, que se constituye por una serie de encadenamientos de acciones o de acontecimientos que pueden ser sometidos a diversos niveles de representación por la mediación de un narrador de un mundo de acción e interacción humanas”<sup>47</sup>; construcción cuyo referente es real: una tarde en el café Europa y las múltiples historias que en torno a él acontecieron.

*El café de nadie* cumple con lo que podríamos llamar: “la convención básica que rige un relato”<sup>48</sup>: la expectativa de generar un mundo. Dentro de su construcción, los signos, lingüísticos o visuales, se ordenan de tal manera que a través de la actividad de la lectura surgen diversos modelos, tanto del mundo social como individual; la significación que como lectores del siglo XXI construimos, así como las relaciones entre el grupo estridentista y la sociedad o momento histórico que lo rodeaba. En esta convención se crea una significación narrativa, una función de la correlación entre dos mundos: el mundo ficcional creado por Árqueles Vela, y el mundo referenciado: la tarde en el Café de nadie; hecho emblemático que dio la pauta para la cohesión como grupo de los estridentistas.

---

<sup>47</sup> Cf Pimentel, *El relato en perspectiva*, 9-11.

<sup>48</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 10.

En muchos aspectos, la significación narrativa que se crea dentro de *El café de nadie* se rige por una sintaxis narrativa, entendida como la manipulación de enunciados sobre la base de una serie de transformaciones que modifican la relación entre dos o más actantes, que a su vez se compone de un enunciado narrativo, elemento esencial de la forma de la expresión, de la sustancia de la expresión<sup>49</sup>. Aunque en momentos, la construcción de dicha sintaxis se acerca a otras manifestaciones como las plásticas, existe un enunciado narrativo a pesar de que se carezca de narrador específico o evidente, como agente mediador; por ello, es importante señalar que cuando hacemos referencia a lo narrativo o a la narratividad en *El café de nadie*, no sólo se señalan las estructuras enunciativas y los hechos propuestos por un narrador, también se hace énfasis en los contenidos o estructuras narrativas que nos acercan con otras expresiones artísticas, trascendiendo fronteras genéricas y modales, así como semióticas, ya que lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación, tanto verbales como representacionales.

### 6. 1. 1. Plasticidad

Para acercarnos y visualizar la plasticidad dentro de *El café de nadie* atendimos a lo que hemos repetido constantemente: “las diferentes artes son como distintas lenguas donde la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo y una invención de efectos artísticos paralelos”<sup>50</sup>. Al aproximarnos a esta traducción, tomamos en cuenta una semiótica visual que nos acerca al análisis de las formas plásticas y con ello, delimitamos nuestro objeto de análisis, el relato: *El café de nadie* y lo definimos como una obra de arte con un soporte ‘planario’ que contiene una superficie o espacio abstracto en donde las referencias o manifestaciones pueden ser pictóricas, gráficas o fotográficas, y se encuentran reunidas en una especie de presencia del mundo común. Dicha elección del término implica reconocer que al interior de *El café de nadie*, los brochazos que recubren las superficies utilizadas,

---

<sup>49</sup> Cf Pimentel, 2007, p. 14

<sup>50</sup> Souriau, *La correspondencia de las artes*, 21.

constituyen conjuntos significantes y que las colecciones del conjunto son sistemas significantes.

Acercarnos a una lectura de las representaciones visuales dentro de *El café de nadie*, nos lleva a reconocer que dentro del relato se encuentran representaciones visuales que se convierten en un sistema signifiante que constituye y proyecta un tipo de rejilla de lectura, un significado de mundo, tomando en cuenta el momento histórico y artístico en el que *El café de nadie* se escribió y que dotó al relato de una visión del mundo propia, planteando condiciones para el reconocimiento de los objetos e identificación de las figuras visuales que conforman el mundo en su interior.

Una de las herramientas para llevar a cabo una lectura de las representaciones visuales dentro de *El café de nadie* está en la ‘exploración iconizante’ del texto; una operación que “al conjuntar un signifiante y un significado tiene por efecto producir signos donde la rejilla de lectura de naturaleza semántica requiere del signifiante ‘planario’ que al hacerse cargo de los paquetes de rasgos visuales de densidad variable, que constituye en formantes figurativos, los dota de significados transformando las figuras visuales en signos-objeto”<sup>51</sup>. El signifiante ‘planario’ dentro de *El café de nadie* está determinado por la presencia de un espacio que se presenta como una organización de la superficie en su conjunto, una interpretación e interacción de planos, tanto en la estructura narrativa del relato, como al interior del café.

La operación principal para lograr dicha lectura dentro de *El café de nadie* está en la selección de un cierto número de rasgos visuales, que Greimas ha denominado *formantes figurativos*, y su globalización: “Los formantes figurativos son pertinentes si el número de rasgos que reúne es mínimo, necesario y suficiente para permitir su interpretación como representando un objeto del mundo natural”<sup>52</sup>. En este proceso de iconización, al despojar a las figuras de su ropaje, tendiendo a hacer más difícil el

---

<sup>51</sup> Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica”, 24.

<sup>52</sup> Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica”, 25.

procedimiento de reconocimiento, se genera la abstracción, concluyendo que la “iconización y abstracción son grados y niveles variables de la figuratividad”<sup>53</sup>. Teniendo en cuenta esta exploración, podemos decir que *El café de nadie* reúne una serie de rasgos visuales o formantes figurativos a nivel de iconización y de abstracción.

Dentro del nivel de iconización *El café de nadie*, contiene formantes figurativos que lo acercan tanto al cubismo, al futurismo, al suprematismo y al estridentismo. Los formantes figurativos ‘iconizantes’ existen dentro del relato a nivel de simples objetos humanizados, como los visillos de las ventanas de los cuales se desprenden las ensoñaciones, las palabras y risas que cuelgan de las telarañas de silencio, los relojes que comentan las vidas del café y de los parroquianos, o las sillas con sus actitudes pornográficas, así como los personajes principales que entran a escena a través de la puerta compresora: primero los dos parroquianos que nos remiten a dos de las tendencias que más influyeron al estridentismo: el futurismo y el cubismo, y que siempre visitan el café a esa hora en que no va nadie; en segundo lugar, Mabelina, a quien vemos veladamente deconstruida a lo largo del relato, primero al ubicarla en seis escenas y después al colocarla en situaciones distintas con distintos acompañantes. Tanto los parroquianos como Mabelina inician su intervención a partir del umbral de la puerta, pero su participación dentro del relato se desenvuelve cuando se ubican en un punto definido, los gabinetes, a partir de los cuales se desarrolla cada personaje.

Ese modo de lectura tiene como efecto la producción de la semiosis y nos coloca en presencia de una semiótica que Greimas (1994) denominó: *semiótica figurativa*. En este sentido podemos decir que a este nivel, los discursos verbales que conforman a *El café de nadie* portan en sí su propia dimensión figurativa. La organización interna de las figuras visuales que pueden ser leídas como objetos del mundo, nos recuerda el funcionamiento de las imágenes y de otras metáforas y metonimias en el nivel de

---

<sup>53</sup> Greimas, 1994, 25.

discursos verbales, que veremos posteriormente, al presentar la ‘iconización’ como el procedimiento de persuasión.

Nuestro objeto ‘planario’, el cuadro-formato que en este caso es *El café de nadie*, instauro un espacio enunciado en donde el relato crea un universo utópico y abstracto, en donde la exploración del significante plástico comienza por su lectura planaria; así se garantiza un estatuto de total significación, en el cual iniciaremos las operaciones de desciframiento de la superficie encuadrada, tomando a *El café de nadie* como un ‘objeto planario’, una obra de arte en el sentido que Souriau (1965) plantea: “disposición concertada, y concertante, de cualidades sensibles, susceptibles de ser referidas a un sistema ordenado, formando una especie de gama; un conjunto coherente de seres y de cosas más o menos análogos”<sup>54</sup>, ya sea que estos elementos insertados en *El café de nadie* estén en correspondencia con objetos del mundo real o externo a la obra, una tarde en el café Europa, o bien, que sean puramente ficticios y no tengan más ser que el que les confiere la ilusión artística, como podría ser la alusión a otra manifestación o estilo artístico.

Dentro de la percepción y presentación de un movimiento inmovilizado que resulta de un estado interior activo que se encamina a la impresión de trascendencia por medio de una acción de ‘*qualia*’ sensible, contenida en una o varias formas, físicas o abstractas se encuentra la narratividad. “La transformación de un estado de cosas a otro, es propia de la narratividad y de muchas formas de discurso, aun de aquellas que proponen un mundo de acción, con o sin mediación narrativa. En la pintura la permanencia de los actores, en y a pesar de las transformaciones que sufren o propician, constituye lo que podríamos denominar una suerte de estructura narrativa profunda, independiente de una manifestación verbal en la que observamos un claro fenómeno de temporalización y transformación de una serie de elementos dentro de las dimensiones de una obra de arte, que se reconocen en y a pesar de las transformaciones”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Souriau, *La correspondencia de las artes*, 21.

<sup>55</sup> Cf Pimentel, *El relato en perspectiva*, 14.

Aunque en apariencia se concentraron en la representación de las distintas dimensiones de los objetos y en la transformación y manejo del espacio bidimensional, muchas de las pinturas realizadas dentro de las vanguardias poseen una estructura comunicativa, narrativa. Específicamente en las pinturas cubistas, el sentido de temporalización y de transformación se representa en la deconstrucción de los objetos, de los personajes y del propio espacio narrativo. En las formas de narratividad figurativa profunda, a la que evoca el relato, el narrador queda a elección, contrario a la narratividad verbal, en donde el narrador es la fuente misma de la información que tenemos sobre el mundo de acción propuesto.

La sintaxis narrativa puede estar formada por enunciados narrativos de hacer que rigen a los enunciados de estado, y permiten la transformación de un estado de cosas a otro; es aquí en donde podemos ubicar las estructuras semiótico narrativas; por otro lado, existen los enunciados narrativos de estado, que en *El café de nadie* son parte de las estructuras discursivas que comprenden la instancia de la numeración y de la narratividad generalizada organizadora del discurso. Como señala Pimentel (2007), la forma discursiva privilegiada para la proyección del ‘espacio diegético’ es la descripción, que en términos generales define como “la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa”<sup>56</sup>. En este sentido, *El café de nadie* se vale de distintos recursos para lograr efectos tanto literarios como plásticos; uno de ellos es la descripción, que puede estar constituida de referentes, directos o indirectos.

Entre los recursos utilizados para asimilar las descripciones se encuentra la *écphrasis*: “una descripción que intenta representar con la mayor fidelidad posible lo descrito, de un recurso literario sutil que puede convertirse en una clave de lectura para el total de una obra literaria”<sup>57</sup>. La descripción que puede estar constituida por referentes directos, es decir, de enumeraciones que caracterizan exactamente los que se observa y lo que se quiere plasmar, se encuentra representada por la inserción de

---

<sup>56</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 25.

<sup>57</sup> Lizcano, *Pictura et poesis: narración mítica*, 66.

un ejercicio de *ecphrástico* que en sí mismo, constituye la estructura de la obra; una ‘*écphrasis* introductora’ que conforma la totalidad de la obra, ya que de ella se deduce el alma de la composición literaria dentro de *El café de nadie* debido a que se sitúa al principio de la obra, a la manera de un pórtico que nos conduce hacia el mensaje que el relato propone. La puerta desempeña el papel de compresor de una realidad que se expande al interior del café, mientras en el exterior, en la avenida, el tiempo se suspende. La ‘*écphrasis* introductora’ ubicada al inicio del relato adquiere una autonomía mayor y llega a constituir el propio marco en el que se desarrolla; así, la primera descripción que introduce el relato es una *écphrasis* que se convierte en el vehículo de entrada al contenido literario; es decir, en esta introducción a nuestro relato se presenta una ‘*écphrasis* introductora’ que conforma la totalidad de la obra, ya que de este análisis y las conclusiones que de él se deducen representan el alma de la composición literaria de *El café de nadie*.

Entre los referentes indirectos, la descripción puede ser una alusión circunstancial y no intencional, o un montaje de la obra sugerente, que pueden ser estructuralmente asociados con una realidad o bien con una abstracción; entre ellos encontramos la introducción de Mabelina que a lo largo de cuatro escenas, se inserta en una situación que nos deja verla desde diversos ángulos y distintos aspectos que al final constituyen su personalidad total. En cada acto, Mabelina es construida por un fragmento que en conjunto nos prepara para percibir un ejercicio de ‘*ecphrasis* pictorialista’, en donde ciertos elementos plásticos, sobre todo cubistas, se reproducen artificialmente como en una pintura. No se copia la imagen, se reproduce la estructura de fusión, el principio del juego de palabras visuales responsable de una ambigüedad. Incluso, existe una ‘transcreación intersemiótica’ ya que el relato nos revela cómo un cuadro cubista puede ser evocado por las palabras, sin ningún tipo de referencia intelectual, además de que alude a la interpretación. En esta exposición de Mabelina en distintas escenas no hay comentarios registrados; sin embargo, se presenta como un doble juego ya que la historia de Mabelina parece ser el tema principal del relato, pero sólo sirve como un telón de fondo para resaltar el tema central del texto: el Café de nadie\* como espacio físico que evoca y da pie a una

narración, en donde se convierte en el tema y personaje central; así como la pintura o la imagen evocada por el relato.

### 6. 1. 2. Narratividad

El acercamiento a la plasticidad que contiene *El café de nadie* nos lleva a descubrir que el relato reúne una serie de rasgos visuales o formantes figurativos a nivel de iconización y de abstracción. En el nivel de la abstracción es en donde inicia la aproximación a la narratividad; es decir, los elementos que intervienen en un nivel ‘iconizante’ se vuelven abstracciones, dotando al relato de elementos que le brindan su riqueza narrativa y que lo colocan como relato vanguardista.

Debemos recordar que la literatura utiliza el signo lingüístico, así como símbolos con una doble función; su carácter no es directo ya que opera con abstracciones; su origen en la experiencia es diferente; no representa el mundo directamente, sino que lo sugiere por medio de signos, en específico del lingüístico. En cuanto a su práctica estética, la obra evoca la experiencia, por lo que podríamos decir que el arte verbal se basa en la imaginación. Pero como todo relato, *El café de nadie* puede tener diversas dimensiones; entre ellas la espacial y la temporal.

Cuando hablamos del espacio en *El café de nadie*, nos referimos a la ‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos codificados; recordemos que no se puede hablar de la representación verbal de una realidad no verbal, debido a que el lenguaje significa sin imitar<sup>58</sup>; sin embargo, para representar, es decir, para significar los lugares, actores y objetos dentro de *El café de nadie*, el relato se vale y contiene sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una imagen, sino un cúmulo de efectos de sentido por medio de rasgos distintivos que se valen de la descripción.

---

<sup>58</sup> Cf Pimentel, *El relato en perspectiva*, 27.

Cuando hablamos de modelos descriptivos en *El café de nadie*, nos referimos a los principios organizadores del discurso descriptivo que provienen del discurso que se generó en todos los niveles, en las primeras décadas del siglo XX y que reorganizaron nuestro conocimiento del mundo, entendiendo que “sin modelos descriptivos lógicos, taxonómicos, retóricos o culturales que organicen a todos aquellos lexemas con propiedades semánticas estables, estos tenderían a su desvanecimiento o a la proliferación irrestricta de detalles”<sup>59</sup>.

Un objeto puede ser descrito por medio de la conformación de sus partes y atributos, o como en el estridentismo, por medio de metáforas y toda clase de analogías que describen de manera oblicua al nombre-objeto propuesto como tema descriptivo; es aquí en donde se encuentra *El café de nadie*. A diferencia de una narración de acontecimientos, determinada por las relaciones lógicas y cronológicas que se establecen en la selección de los incidentes a narrar, y que en principio lo delimitan al preorganizarlo, en el proceso narrativo de *El café de nadie* la descripción de un ‘espacio diegético’ se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales. En este sentido, podemos afirmar que *El café de nadie* contiene sistemas descriptivos que, como señala Pimentel, son redes significantes de interrelaciones léxicas y semánticas determinadas por uno o varios modelos de organización, los cuales, seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse en el texto<sup>60</sup>.

“Si bien es cierto que el rasgo distintivo de la descripción es su tendencia al inventario, y que ésta es su forma de organización más simple, el mero inventario tiende a la proliferación y al caos”<sup>61</sup>; es por ello que, para ir más allá del simple efecto de lista o enumeración, en *El café de nadie* se recurre a otras formas de organización que le permiten ir más allá de la mera descripción, y con ello logra

---

<sup>59</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 34.

<sup>60</sup> Cf Pimentel, *El relato en perspectiva*, 25.

<sup>61</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 40.

otras formas de significación narrativa. A lo largo de *El café de nadie* se recurre a varios modelos para organizar esta serie predicativa; modelos que se constituyen como una serie de sistemas descriptivos y a su vez conforman los puntos de articulación de su significación, tanto simbólica como ideológica. En *El café de nadie* vemos el desarrollo de las diferentes funciones *echprásticas* que intervienen a lo largo de la narración para dar un sentido de significación narrativa a la serie predicativa.

Uno de los principios de organización fundamentales es la perspectiva. “En una descripción se puede dar el fenómeno de una doble perspectiva: descriptiva y narrativa”<sup>62</sup>. En ocasiones, el sistema descriptivo como tal propone una deixis de referencia que puede ser a un tiempo el propio tema y el punto cero del espacio, de acuerdo con el modelo de organización elegido, y que se ubica en el interior del modelo mismo. En cambio, la función narrativa que toda descripción cumple, propone una deixis de referencia en el observador, que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal, desde la cual el enunciador describe qué aspectos del ‘espacio diegético’ y desde qué ángulo se registren; ello dependerá directamente del observador que asume la descripción. En este sentido, la diferentes funciones que cumplen las *échprasis* que se introducen a lo largo de *El café de nadie* propician la fragmentación del espacio y del tiempo narrativo que sirven para dar dinamismo a la narración; la velocidad en cada plano se presenta en su posición original y después el desplazamiento lo podemos observar en cada cambio de escena; el tiempo transcurre en cada momento presentado.

Tanto la dimensión espacial como la dimensión temporal juegan un papel fundamental en *El café de nadie*. La dimensión temporal es un elemento clave para entender un relato con las características del texto de Vela, que al igual que el estridentismo, rompió con una linealidad en su estructura narrativa. Como señala Pimentel en términos generales, “un texto narrativo se funda en una dualidad temporal: por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que

---

<sup>62</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 41.

imitan la temporalidad humana real, se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal [...] constituyendo el tiempo diegético o tiempo de la historia; por otra parte, el discurso narrativo está determinado temporalmente, aunque se trata de un seudotiempo; esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos tiempo del discurso”<sup>63</sup>. En esta temporalidad narrativa podemos destacar tres aspectos: orden, duración y frecuencia que en *El café de nadie* los vemos desarrollados con las particularidades propias de un relato vanguardista.

El primer aspecto, el orden, se establece dentro de una sucesión en las relaciones temporales dentro del relato, que a menudo crean una relación de concordancia entre el orden temporal de la historia y la del discurso; es decir, los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que ocurren en la historia<sup>64</sup>. Sin embargo, en un relato con características vanguardistas como *El café de nadie*, la secuencia de hechos que se desarrollan a lo largo del texto no coincide con una sucesión cronológica lineal y produce relaciones de discordancia. Sobre todo, la séptima escena establece una ruptura temporal, hay un regreso repentino al interior del café, que nos ubica abruptamente con otro tiempo, espacio y personaje, casi como un cambio de ángulo en un plano con diversas imágenes, o tal vez, como en el cine, un cambio de escena. En la escena cinco y seis, con los recuerdos de Mabelina, percibimos una ruptura temporal. De este modo, dos líneas temporales atraviesan el texto narrativo y conforman el orden de los acontecimientos: su disposición en el texto y su cronología ‘diegética’.

El segundo aspecto en esta temporalidad narrativa es la duración: en él: “los acontecimientos en el tiempo diegético de una narración tradicional se miden en

---

<sup>63</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 42.

<sup>64</sup> Cf Pimentel, *El relato en perspectiva*, 43

imitación de los tiempos reales”<sup>65</sup>. En el caso de *El café de nadie* los sucesos ‘diegéticos’ tienen una duración que depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo; dicho de otra manera, la experiencia temporal que vive el lector no depende tanto del tiempo del discurso sino del ‘tiempo diegético’. En este sentido, *El café de nadie* es un relato muy breve, conformado por 10 escenas, en donde la duración del tiempo del discurso es muy subjetiva, ya que podría ser un relato que se leyera en unas horas; sin embargo, por sus complejidades, podría llevarnos a realizar una lectura profunda que nos tomaría más tiempo. Pero *El café de nadie* al ser un relato tan breve apuesta a un principio de economía enarbolado por la estética suprematista en donde la acción en el interior de una sola superficie o de un sólo volumen se logra por una relación geométrica de economía; una relación a partir de una ‘*echprasis* pictorialista’ en la que *El café de nadie*, al ser un relato construido con sólo 10 escenas, mantiene una economía en la construcción narrativa que desarrolla todo un argumento, el cual nos revela en un primer plano un café que vuelve a su normalidad después de mostrar la vida nocturna dentro de él, un espacio en el que cada elemento o personaje que lo constituye tiene una expresión de esta “perfección utilitaria”. Por último, debemos enfatizar que el referente real es sólo una noche en el café, mientras que en el relato se introducen una serie de acontecimientos que trascienden esa única noche.

Finalmente, el tercer aspecto, se refiere a la capacidad de repetición; es decir, la frecuencia en donde “se establecen relaciones cuantitativas de concordancia o de discordancia: cuántas veces ‘sucede un acontecimiento en la historia; cuántas se ‘narra’ en el discurso”<sup>66</sup>. En *El café de nadie* el peso de este aspecto lo lleva Mabelina, que a lo largo del relato se coloca en seis escenas, continuamente deconstruída, en situaciones distintas con diferentes acompañantes, pero siempre interviniendo en relación con el espacio, con el entorno, o con alguno de sus acompañantes; ella es la que recurrentemente interviene en el escenario, abriéndonos a las distintas dimensiones que a las que podemos acceder a través de su visión.

---

<sup>65</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 43.

<sup>66</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva*, 43.

En *El café de nadie*, las tres formas de estructura temporal del relato, así como las relaciones de concordancia, refuerzan la tendencia del lector a asimilar ambos tiempos, a crear la ilusión de que los acontecimientos no se narran, sino que ocurren conforme leemos, que son realidad y no ficción. Las relaciones de discordancia, en cambio, muestran rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas.

*El café de nadie* es un relato escrito dentro del movimiento estridentista que cumple la función de enarbolar la poética, práctica, lenguaje, e incluso el silencio artístico que asumió el estridentismo, vanguardia que jugó el papel de término alternativo derivado de una confrontación dialéctica que presidió al desarrollo de la cultura artística generada desde mediados del siglo XIX, y que tuvo como factor común la vocación de acuñar y lanzar propuestas teóricas alternativas para encuadrar el presente o el futuro inmediato de un hecho artístico, a través de sus múltiples dimensiones.

Los rasgos que caracterizan *El café de nadie* se presentan desde una postura estética que se generó a partir de una revolución en los lenguajes plásticos y literarios que el estridentismo se encargó de llevar a sus máximas consecuencias, al tener, en el sentido dialéctico, un cambio cualitativo abrupto, el cual se concibió a partir de un proceso de cambios a nivel de comunicación, expresión literal y figurativa, que se venía gestando desde Europa, y que en México, a partir del movimiento armado de 1910, edificó y propició un ambiente óptimo para su nacimiento como vanguardia artística y literaria, y que lo que proveyó de elementos tanto narrativos como plásticos.

Dicha evolución construyó nuevos lenguajes y propuestas teóricas dentro de las vertiginosas transformaciones evidenciadas por una serie de manifiestos, ensayos y otros textos teóricos y narrativos, uno de ellos, la construcción y propuesta estética, a

un nivel formal, de *El café de nadie*, relato que hace evidente las prácticas y manifestaciones de las distintas vanguardias que se desarrollaron tanto en Europa Central y del Este, así como en México.

## Capítulo 7

### Las vanguardias en *Café de nadie*\*

#### 7. 1. Cubismo

Cubismo y futurismo representaron, cada uno desde su posición teórica y práctica, una conclusión en el desarrollo de un proceso artístico devenido desde el siglo XIX; evolución que tuvo sus repercusiones tanto en el propio terreno plástico como en el literario. El futurismo, a través del academicismo de formas, fue hacia el dinamismo de la pintura; por su parte el cubismo, a través del aniquilamiento del objeto, fue hacia la pintura pura<sup>67</sup>. Esos dos esfuerzos en su esencia pura dieron paso a una serie de vanguardias como el suprematismo en Rusia y en particular, en México, el desarrollo de esta nueva visión en el arte generó al estridentismo.

En *El café de nadie* se puede advertir una clara influencia de estos movimientos plásticos, sobre todo del cubismo, el cual, tuvo una gran inserción tanto en la plástica como en la literatura estridentista. Particularmente en *El café de nadie* observamos rasgos que concilian a ambos movimientos ya que percibimos un relato que se construye en 10 escenas y nos revela a un café que vuelve a su normalidad después mostrar su vida nocturna. Desde el título, podemos percibir que su fin coincide con uno de los principales objetivos cubistas: el rechazar la anécdota con la finalidad de redescubrir el tema, es decir, el título '*El Café de nadie*', resalta la importancia del tema más que la historia que se puede desarrollar dentro de él.

La primera característica cubistas dentro del relato, la encontramos en el desarrollo de la cuarta dimensión. Uno de los postulados de la cuarta dimensión fue el planteamiento espacio-temporal, concebidos como dos caras de una misma moneda; para entenderlo debemos explicar: cuando un objeto se contrae de tal manera que el tiempo se expande podemos hablar de su cuarta dimensión, de igual forma, podemos

---

<sup>67</sup> Cf Malevich, *Del cubismo al suprematismo*, 39.

hablar de cuarta dimensión cuando el fenómeno se presenta a la inversa, es decir, el tiempo se comprime o queda suspendido, y a su vez, la materia se expande.

Así, en el relato *El café de nadie*, podemos ver que un objeto, el propio Café de nadie, es el cuerpo que se contrae, a tal grado que nos deja ver la expansión de un espacio físico que nos muestra la vida dentro del café, mientras que el tiempo es suspendido al exterior, dejando atrás la ciudad, las calles y su bullicio:

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida [...] <sup>68</sup>

*El café de nadie* inicia con un ejercicio de *écphrasis* que en si misma constituye la estructura de la obra. Al principio la *écphrasis* adquiere una autonomía mayor y llega a constituir el propio marco en el que se irá desarrollando; así la primera descripción que introduce el relato es una *écphrasis* que se convierte en el vehículo de entrada al contenido literario.

La puerta del Café se abre hacia la avenida más populosa, más tumultuosa del sol. Sin embargo, trasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al *subway* de los sueños, de las identificaciones. <sup>69</sup>

Es decir, en esta introducción a nuestro relato se presenta una ‘*écphrasis* introductora’ que conforma la totalidad de la obra, pues de este análisis y de las conclusiones que de él se deducen representan el alma de la composición literaria de *El café de nadie* ya que se sitúa al principio de la obra, a la manera de un pórtico que nos conduce hacia el mensaje que el relato nos propone. La puerta desempeña el papel de compresor de una realidad que se expande al interior del café mientras el exterior, en la avenida el tiempo se suspende:

---

<sup>68</sup> Árqueles Vela, *El café de nadie* (México: Ediciones Horizonte, 1926), 11.

<sup>69</sup> Árqueles Vela, *El café de nadie*, 11.

Al salir y trasponer los umbrales de la noche que va cayendo sobre la vagabundez de los transeúntes, con esa lentitud de los globos desfilados<sup>70</sup>.

En este ejercicio *ecphrástico* se puede ver una de las primeras características cubistas; el café 'objeto' que se vuelve tema de la obra, expande su espacio físico cuando la puerta es abierta, dejando atrás el tiempo en la ciudad representada por la avenida tumultuosa.

El espacio se presenta como una organización de la superficie en su conjunto; como una interpretación e interacción de planos; tanto en la estructura narrativa del relato que se construye por 10 escenas, cada una numerada, como el interior del café que es igualmente numerado y dispuesto por la numeración de los gabinetes. Así se describe a través de los ojos de Mabelina que llenos de holgorio:

[...] revolotean sobre los números de los gabinetes, buscando la cifra exacta, valadora de sus ecuaciones sentimentales.

17 25 9 6 10 7 13<sup>71</sup>.

Las características cubistas dentro de *El café de nadie* se van presentando dentro del relato, sirviéndose de los distintos tipos de *écphrasis* que se insertan a lo largo de la obra y representan cada elemento que determina la acentuación de dichas particularidades. Se pueden apreciar en la construcción del propio relato así como en cada uno de sus personajes, tanto principales como secundarios.

En las obras cubistas, la posición de los objetos en el espacio se lograba de la siguiente manera: en vez de comenzar, de un supuesto primer plano y avanzar desde éste para dar la impresión de profundidad por medio de la perspectiva, el pintor comienza desde un determinado plano de fondo claramente definido. Fondo dónde el pintor comienza a trabajar hacia la superficie sirviéndose de una especie de esquema

---

<sup>70</sup> Vela, *El café de nadie*, 18.

<sup>71</sup> Vela, *El café de nadie*, 17.

de formas en que la posición de cada objeto está claramente indicada, tanto en la relación al definitivo plano del fondo como a los restantes objetos<sup>72</sup>. De forma similar en *El café de nadie*, la intervención de los personajes en el texto parte de determinados planos; el primero, como ya analizamos es la puerta; un segundo es el gabinete en un fondo definido, desde este plano inicia su descripción y participación, sirviéndose de un esquema de formas y hechos donde su posición está claramente definida en relación con la totalidad del texto y con los restantes personajes y hechos que intervienen a lo largo del relato.

- Ocuparemos aquel...
- Aquél -dice ella- como queriéndose refugiar anticipadamente en su confidencialidad.
- Está ocupado.
- Precisamente, a esta hora en que no viene nadie, es cuando lo apartan esos dos parroquianos<sup>73</sup>.

Sus personajes principales entran a escena desde la puerta que comprime la realidad al interior del café; primero dos parroquianos que siempre visitan el café a esa hora en que no va nadie. La imagen de ambos parroquianos es deconstruida y se deja ver a través de las miradas femeninas: “en las que se reflejan como en una galería de espejos”<sup>74</sup>. En segundo lugar se encuentra Mabelina, que a lo largo del relato se presenta veladamente desfragmentada: observamos su deconstrucción al ubicarla en seis escenas, en situaciones distintas con distintos acompañantes. Tanto los parroquianos como Mabelina inician su intervención a partir del umbral de la puerta, pero su participación en el interior del café se desenvuelve alrededor de un punto definido, el gabinete que todos quieren ocupar, desde el cual se desarrollan los personajes:

-¿Por qué hemos de ocupar ese?  
Mabelina se queda un momento mirando hacia el gabinete<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Cf Golding, *El cubismo: una historia y un análisis*, 17.

<sup>73</sup> Vela, *El café de nadie*, 17.

<sup>74</sup> Vela, *El café de nadie*, 12.

<sup>75</sup> Vela, *El café de nadie*, 18.

En la escena tres, encontramos la primera intervención de Mabelina, una participación momentánea, un reconocimiento del café a través de sus ojos; sin embargo, es hasta la escena cuatro en donde su personaje se desarrolla a través del gabinete que ocupa: “el más cercano, más lejano a su vida”<sup>76</sup>; en este primer encuentro se hace un paréntesis en la temporalidad de la narración; en la escena, se presenta una interiorización en los pensamientos de Mabelina, un recuerdo, un hecho acontecido en el pasado, en el que podemos descubrir uno de sus aspectos más íntimo:

Balbucea lo que él la dijera aquella noche que se conocieron y sonríe, parentizando sus pensamientos con ese murmullo interior que se emulsiona después de la risa, enumerando los subterfugios en que escudaba disimulando su timidez<sup>77</sup>.

Al parecer el autor hace un paréntesis en el relato y nos introduce en los recuerdos, en los pensamientos de Mabelina y con ello introduce una ejercicio *echprástico*; una función amplificadora de perspectiva la cual viene a completar el modelo de vida, tanto de Mabelina como del café; un mundo, propuesto por el autor. No representa la trama principal, pues tiene un carácter complementario pero al mismo tiempo de contraste con el resto de la obra; a simple vista podríamos considerarlo una digresión sin ninguna finalidad, pero resulta esencial ya que a partir de este paréntesis en sus pensamientos podemos ver desfilar una serie de situaciones con cada uno de sus acompañantes que nos hacen reconstruir al final la totalidad, tanto de Mabelina como del café:

En la escena cinco podemos percibir otro aspecto, una Mabelina desarrollada en el exterior del café con otro acompañante, tanto Mabelina como su compañero nos muestran otra cara de su personalidad, Mabelina se presenta con sentimientos coartados y su acompañante como un ser refinado y mesurado:

---

<sup>76</sup> Vela, *El café de nadie*, 20.

<sup>77</sup> Vela, *El café de nadie*, 21.

Como él conservara su equilibrio, Mabelina procuraba, también, conservarlo<sup>78</sup>.

Ya en la escena seis, al interior del café, Mabelina parece expandir otra faceta de su personalidad, tal vez una personalidad más cercana a lo que ella desea ser, una Mabelina hasta cierto punto extrovertida. Hay una contradicción en apariencia, aquí se presenta extrovertida pero en las escenas anteriores dejan ver que en su interior de Mabelina es introvertida; las escenas siguientes nos muestran sus verdaderas personalidades. Entra en el café con el mismo acompañante pero en el interior, la verdadera cara del acompañante se deja apreciar:

-Mira mis piernas para que no te dejes engañar por las de otras mujeres, pruébalas

Él las besa. Las va palpando, apretando...<sup>79</sup>.

Entre la escena seis, siete y ocho, hay una yuxtaposición de ideas y por lo tanto de escenas. En contraposición a la escena seis, la escena siete muestra un aspecto de Mabelina más velado, una Mabelina que se queda en el preámbulo de los momentos:

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<sup>80</sup>.

En la escena ocho, Mabelina interviene con el último acompañante, en el acto observamos otra faceta de su personalidad, más expuesta y entregada:

Apenas si lo conociera. Sin embargo, se acercaba a sus presentimientos, arrinconándose en ese hueco íntimo que le deparaba su jovialidad [...]

Mabelina entrecerraba los ojos como para iniciar esa oscuridad que necesitaban, doblegándose sobre la sorpresa de sus abrazos<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> Vela, *El café de nadie*, 23.

<sup>79</sup> Vela, *El café de nadie*, 28.

<sup>80</sup> Vela, *El café de nadie*, 30.

<sup>81</sup> Vela, *El café de nadie*, 30-31.

A lo largo de estas cuatro escenas se inserta a Mabelina en una situación que nos deja verla desde diversos ángulos y distintos aspectos que al final constituyen su personalidad total; en cada acto de Mabelina se construye un fragmento que en conjunto nos prepara para percibir un ejercicio de 'ecphrasis pictorialista':

Con cada uno de ellos se había sentido una mujer diferente, según su psicología, sus maneras, sus gustos, sus pasiones [...] Le parecía que la habían falsificado, que la habían moldeado, simultáneamente, los brazos de sus aventuras<sup>82</sup>.

Se utiliza un recurso como el 'pictorialismo', en el que ciertos elementos de una pintura se reproducen artificialmente; como en la pintura, el poeta no copia la imagen, sino trata de reproducir la estructura de fusión, el principio del juego de palabras visuales o palíndromo, responsable de una ambigüedad. En este caso incluso, existe una 'transcreación intersemiótica' ya que el relato nos revela cómo un cuadro cubista puede ser evocado por las palabras, sin ningún tipo de referencia intelectual, así como alude a la interpretación. En el desarrollo en distintas escenas del personaje de Mabelina no hay comentarios registrados, sin embargo, se presenta como un doble juego ya que la historia de Mabelina parece ser el tema principal del relato pero sólo sirve como un telón de fondo para resaltar el tema central del texto: el Café de nadie y la pintura o imagen constituida dentro del relato.

Así Mabelina cumple con una simultaneidad que es característica en las obras cubistas; Árqueles Vela como Picasso: "sintetiza en cada imagen la información recogida desde distintos ángulos y, basándose en su memoria y en el conocimiento de la estructura de la figura humana, hace un detallado análisis global de la naturaleza de las formas que la componen"<sup>83</sup>. De este modo tanto artista como espectador se pueden acercar más claramente a la naturaleza de un objeto cuanto mayor son el número de facetas que muestre.

---

<sup>82</sup> Vela, *El café de nadie*, 38.

<sup>83</sup> Golding, "El cubismo: una historia y un análisis," 81.

A través de los ojos de Mabelina, que es el único personaje que puede traspasar el umbral de la puerta, al interior y exterior del café, es que podemos observar ambas realidades; es a partir de su mirada que podemos tener un primer acercamiento al café:

Se queda un momento suspensa, contrariada, anhelante, equivoca, con los ojos fijos en la difusidad [...] perdida en la obscuridad del Café que ha doblado sus perspectivas [...]<sup>84</sup>.

A su vez, podemos ver como se construye el café desde afuera, a partir de su mirada, cuando ella se encuentra en esa avenida exterior al café:

- [...] Se para frente a esa puerta del letrero luminoso.

A esas horas, el Café como se escondía, como que se hacía más inencontrable, más confuso, perdiéndose en la insondable avenida desorbitada de incandescencia<sup>85</sup>.

El personaje de Mabelina se constituye de varias situaciones que finalmente nos llevan a una imagen interna y externa que se elabora de ella; constitución que posteriormente nos permitirá analizar las similitudes que tienen con el futurismo y con el suprematismo. Sin embargo y a su vez, en esta construcción también es compuesta indirectamente a partir del otro, de cada uno de sus acompañantes.

En todos aquellos instantes dejaba algo de ella.  
Con cada uno de ellos se había sentido una mujer diferente [...]  
De de tanto sentir se encontraba insensible.  
Después de ser todas las mujeres ya no era nadie<sup>86</sup>.

Existen dos funciones centrales que el personaje de Mabelina desempeña dentro del relato y que es necesario destacar. La primera, es por medio de Mabelina que podemos observar las distintas caras del café, desde el interior así como en su exterior; la segunda, ella es el vehículo que introduce elementos que pueden ser parte de esta imagen cubista, sobre todo de aquellos personajes que serían

---

<sup>84</sup> Vela, *El café de nadie*, 19.

<sup>85</sup> Vela, *El café de nadie*, 26.

<sup>86</sup> Vela, *El café de nadie*, 38.

secundarios y que al final, través de ellos, podemos reconstruir la múltiples historias que se desarrollan dentro del café. Especialmente hay dos acompañantes a los que es importante prestarles atención; el primero, un compañero que no puede integrarse, incluso su imagen no es deconstruida dentro del relato; en esta escena, Mabelina es parte del cuadro mientras que él no, ya que no logra percibir lo que en el interior del café se desarrolla:

El hombre irrupto vuelve los ojos hacia el gabinete. No distingue sino las siluetas de dos parroquianos, [...]

Se queda mirándolos como si no los viera, como si no lograra delimitar sus actitudes inconclusas, [...] <sup>87</sup>

Sin embargo, hay un segundo acompañante totalmente integrado en la realidad que desarrolla al interior del café, el cual, se lleva los pensamientos de Mabelina. Es importante resaltar que en la construcción de este personaje existe un desdoblamiento del propio Árqueles Vela; el escritor interviene como creador y participante de la obra, se construye a través de su obra y de una intervención como personaje:

ERES Tú....?

- Casi

- ¿Cómo casi?

- En estos momentos estoy escribiendo un artículo en el que no hay sino una tercera parte de mis conceptos, de mis ideas [...] <sup>88</sup>.

Árqueles Vela se desarrolla como personaje; y se presenta como un individuo fragmentado, mutable y con diversas fases. Un desdoblamiento que no sólo es parte de una estética cubista sino totalmente vanguardistas ya que otros ismos desarrollaron y presentaron continuamente este desdoblamiento del ser y su reflejo:

Soy un individuo que se está renovando siempre.

---

<sup>87</sup> Vela, *El café de nadie*, 27.

<sup>88</sup> Vela, *El café de nadie*, 28.

Cada día besas en mí un hombre diferente. Un hombre que es uno por la noche y otro con el alba. Canjeas hoy, como canjeaste ayer, como canjearás mañana, a este hombre diverso que parezco hoy, por aquel único que seré después y así, simultáneamente<sup>89</sup>.

Por último hay dos aspectos que fueron de gran importancia para que el cubismo se definiera como tal; el manejo del color que conllevó a la invención del collage y las formas modeladas e iluminadas por una única fuente de luz.

Hacia finales de 1911, comenzaron a aparecer tanto en las obras de Picasso como en las de Braque toques de color que no interferían en los efectos espaciales y formales, ni alteraban la sobriedad general de las pinturas, ellos deseaban utilizarlos de un modo directo, desasociándolo de las modificaciones impuestas por las variaciones de la luz y del modelado, logrando sensaciones formales y espaciales que no estuvieron condicionadas por los efectos de la iluminación. Sobre todo en las composiciones de Juan Gris, este rasgo distintivo es marcado ya que se puede percibir que las formas fueron modeladas e iluminadas por una única fuente de luz, hasta cierto punto, en *El café de nadie* notamos una similitud con el cubismo ya que finalmente, la ambientación en el relato es iluminada por sólo una fuente de luz:

La puerta del Café se abre hacia la avenida más populosa, más tumultuosa de sol.  
La luz que dilucida la actitud y la indolencia de las cosas surge de los sótanos, del subsuelo [...] y va levantando las perspectivas, lentamente, con una pesadez de pupilas al amanecer<sup>90</sup>.

El *collage* es una técnica en la que se aplican objetos o materiales inhabituales en una superficie, su invención manifestó uno de los golpes más violentos a la pintura tradicional, así como a la idealización de la obra de arte como expresión de la destreza técnica y belleza absoluta. En particular los pintores cubistas utilizaban el *papier collé* en donde se introduce el uso de formas planas y coloreadas que representan o sugieren ciertos objetos de la pintura mediante analogías cromáticas, textuales o bien, mediante la adición de claves o pistas; en él, los trozos de papel

---

<sup>89</sup> Vela, *El café de nadie*, 28.

<sup>90</sup> Vela, *El café de nadie*, 11.

existen en sí mismos, es decir, el espectador es siempre consciente de que son piezas sólidas u tangibles hechas de materias extrañas que al ser incorporadas a la pintura intensifican su entidad material. De forma similar en *El café de nadie* se introducen elementos que pueden pertenecer a otros géneros literarios; sin embargo, con el uso de anglicismos y de referencias del género al que alude, nos crea una sensación de estar viendo un fragmento de otro material ya que podemos recordar que entre un libro tradicional y un *magazine* hay diferencias no sólo de estructura literaria y contenido, también visuales ya que el *magazine* al tener como objetivo impactar con referentes directos, introduce elementos gráficos e incluso colorido; así en *El café de nadie*, la mención de un *magazine* o el menú del día nos hace pensar en una irrupción violenta de otro género elaborado con otro material:

Las mujeres no me interesan, sino a través de las que hojeo en los  
magazines. La ropa interior me inquieta más en un magazin que en  
una mujer<sup>91</sup>.

## 7. 2. Futurismo

La modernidad se manifestó en distintos niveles; en especial, los futuristas querían volver a entrar a la vida, pensaban que la ciencia actual, al negar su pasado, respondía a las necesidades materiales del tiempo presente, y que al igual que el arte, negando su pasado, debía responder a las necesidades intelectuales de nuestro tiempo. Definidas las innovaciones científicas que sacudieron el inconsciente colectivo, los futuristas, establecieron teorías que punto por punto tuvieron un efecto sobre el desarrollo de su propio arte y del arte en general. Por su parte, en *El café de nadie*, la modernidad se puede advertir en tópicos que los futuristas desarrollaron como: la velocidad, la relación empática entre el exterior y el interior, colocar al espectador en el centro del cuadro, alusiones sobre términos introducidos por la

---

<sup>91</sup> Vela, *El café de nadie*, 31.

tecnología y las máquinas, así como la incorporación de elementos externos a la obra, como el ruido o los olores.

La máquina significó un sinónimo de progreso y le otorgaron el valor de impulsor del universo; así como al motor, un dinamismo universal, sublime en su aparición y en su significado; en particular la visión de Marinetti no es antinatural; “recalca, más bien, el pensamiento de una era mecánica que velozmente deberá sustituir el lento ritmo biológico. El futurismo se convierte a partir de este momento en la voluntad exteriorizada de pertenecer al nuevo siglo, de dominar totalmente la naturaleza a través de aquellos medios que ya modificaron la estructura de la mente del hombre moderno”<sup>92</sup>.

La máquina como símbolo de modernidad conlleva una sincronía y hasta cierto punto una alienación en los movimientos, referido en distintas manifestaciones artísticas que se desarrollaron a lo largo del siglo XX, incluso el emblemático Charles Chaplin hace una recurrente mención al movimiento alienante que los obreros reproducían al estar en contacto con su principal herramienta de trabajo, la máquina. De igual forma en *El café de nadie* podemos percibir una pequeña evocación al describir a dos de sus personajes:

Ellos sonríen. Sacan de su bolsillo una tabaquera de ideas y encienden simultáneamente, sincrónicamente, sus acostumbrados cigarrillos engargolados de sentimentalidad o rebeldía [...] <sup>93</sup>.

Al igual que los futuristas en *El café de nadie* la máquina tuvo participación. En este caso, la máquina representada por el coche, simboliza el movimiento en el exterior del café; desde el interior del coche, se percibe la velocidad y se recorren las calles que llevan al café que en su interior y en contraposición al ese exterior dinámico, representa otra realidad, un mundo desfragmentado e incentivado por el cubismo.

---

<sup>92</sup> Museo Picasso, ed., *Futurismo: 1909-1916*, 19.

<sup>93</sup> Vela, *El café de nadie*, 13.

Así encontramos una oposición de ideas un interior del café con características propias del cubismo y un exterior dinámico, propio del futurismo.

El coche cambió de dirección Los árboles,  
despertados violentamente por la carrera del auto, se iban  
tropezando a lo largo de la rápida perspectiva<sup>94</sup>.

Si para los cubistas la importancia del espacio y la fragmentación de los objetos fue su prioridad, para los futuristas, uno de sus principales objetivos lo dejaron patente en el desarrollo de la representación de la velocidad y dieron un paso adelante al manifestar la velocidad en esa espacialidad, para ellos, el tiempo y el espacio dejaron de existir, en palabras de Marinetti: “El tiempo y el espacio murieron ayer. Vivimos ya en el absoluto: hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente”<sup>95</sup>.

Para la física la velocidad es la magnitud vectorial que relaciona el cambio de posición, o desplazamiento, con el tiempo; es decir, la distancia recorrida por un objeto en la unidad de tiempo. La velocidad puede verse como:

- 1.- [...] la comparación entre el desplazamiento seguido por una partícula con el intervalo de tiempo empleado para dicho desplazamiento.
- 2.- [...] la razón de cambio de los diferentes lugares que ocupa una partícula durante su recorrido hacia un lugar<sup>96</sup>.

En este sentido, cada uno de los miembros del futurismo desarrolló de forma distinta la misma idea sobre movimiento y sobre su propagación en el espacio e hizo frente a las nuevas ideas sobre el espacio, sobre el tiempo y sobre la luz que en su momento, supuso un gran esfuerzo de liberación de una tradición que negaron para crear otra más moderna. Para los futuristas la velocidad se convirtió en sinónimo del nuevo valor estético del siglo XX.

---

<sup>94</sup> Vela, *El café de nadie*, 25.

<sup>95</sup> “Manifiesto futurista” en Museo Picasso, ed., *“Futurismo: 1909-1916”*, 213.

<sup>96</sup> Luis A González-Díaz y Sttiwuer González-Díaz, “Reflexiones sobre los conceptos velocidad y rapidez de una partícula en física”. *Revista mexicana de física* Vol.56 No.2 (Diciembre de 2010 [citado el 17 de diciembre de 2013]): disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-35422010000200005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35422010000200005)

La velocidad fue el móvil para sugerir el dinamismo, un dinamismo que a su vez debía ser sustituido como sensación dinámica. “No es la velocidad, en efecto, la que debe ser representada, sino la esencia misma del dinamismo que puede ser cosechada en cada manifiesto de la realidad física, así como de la realidad psíquica”<sup>97</sup>. En este sentido, *El café de nadie* contiene elementos del dinamismo en el interior de la narración así como en la propia estructura formal:

Los árboles, despertados violentamente por la carrera del auto, se iban tropezando a lo largo de la rápida perspectiva<sup>98</sup>.

La fragmentación del espacio y del tiempo narrativo es sirven para dar dinamismo a la narración; la velocidad en cada plano se presenta en su posición original y después el desplazamiento lo podemos observar en cada cambio de escena, el tiempo transcurre en cada momento presentado.

Como ya mencionamos es por medio de los ojos de Mabelina, el único personaje que a través del umbral de la puerta puede traspasar e integrarse en el interior o en el exterior del café, que podemos observar ambas realidades; a partir de su mirada logramos un acercamiento al café con una deconstrucción en planos que recuerdan al cubismo o bien al futurismo, en una dimensión exterior, en las calles en donde el tiempo no es el mismo y el dinamismo se hace evidente. A partir de su mirada cuando ella se encuentra en esa avenida exterior al café podemos ver como se construye el café desde afuera y a su vez una vida dinámica:

- [...] Se para frente a esa puerta del letrero luminoso.  
A esas horas, el Café como que se escondía, como que se hacía más inencontrable, más confuso, perdiéndose en la insondable Avenida [...] <sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Museo Picasso, ed., *Futurismo: 1909-1916*, 25.

<sup>98</sup> Vela, *El café de nadie*, 25.

<sup>99</sup> Vela, *El café de nadie*, 26.

Pero también esta relación interior–exterior la percibimos en la propia construcción del personaje Mabelina; como ya mencionamos, se constituye de varias situaciones que finalmente nos llevan a la construcción de una imagen interna y externa que de ella se elabora; ejercicio que nos coloca como receptores, en el centro de la narración así como los futuristas trataron de poner al espectador en el centro del cuadro.

En este sentido de resaltar el dinamismo, hay un aspecto que desarrollaron los futuristas para acentuarlo. “Nosotros colocaremos al espectador en el centro del cuadro”<sup>100</sup>. Con esta afirmación, establecieron el eje de las reglas formales de la nueva imagen, cambiando el punto de vista del observador; un punto de vista que dejó de ser externo a la realidad del cuadro y se convirtió en interno; así lograron arrastrar al espectador hacia el corazón de la representación y éste debe participar; con la vista emocionalmente, en el movimiento grabado del sujeto.

Dos de las funciones que Mabelina desempeña dentro del relato son: ser mediadora de nuestra percepción de las distintas caras del café, desde el interior así como en su exterior y ser vehículo que introduce aquellos elementos que pueden ser parte de una imagen fragmentada; con el desarrollo de estas dos funciones se logra poner al lector en el centro de la escena; a través de Mabelina observamos la fragmentación y reconstrucción de espacios y tiempos narrativos así como de la anécdota.

En el sentido de interacción con otras disciplinas y manifestaciones, los futuristas trataron de incorporar en el nivel visual otros aspectos lúdicos como la fonética o la voluptuosidad: “Los futuristas afirmamos que los sonidos, los ruidos y los olores se incorporan en la expresión de las líneas, de los volúmenes y de los colores; al igual que las líneas los volúmenes y los colores se incorporan a la arquitectura de una obra musical”<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Citado en: Museo Picasso, ed., “*Futurismo: 1909-1916*”, 26.

<sup>101</sup> Carlo Carrá, *La pintura dei soundi, rumori, odori*. Italia: Lacerba, 1913, citado en Museo Picasso, ed., *Futurismo: 1909-1916*, 27.

Los sonidos del violín te adelgazan y te hacen flexible, los del saxofón insuflan y prolongan tu cuerpo infinitesimal, los del trombón te alejan y te acercan, alternativamente, de los brazos de tu compañero<sup>102</sup>.

Mientras la construcción del interior del café nos remite a una estética propia del cubismo, en contraste, la construcción del relato en el exterior del café, en la ciudad, nos remite a características propias del futurismo ya que observamos el desarrollo de nuestros personajes en un ambiente con atributos que el futurismo planteó como la velocidad, la relación empática exterior-interior o colocar al espectador en el centro del cuadro, en este caso en el centro del relato.

### 7. 3. Suprematismo

*El café de nadie* se publicó en 1926, fecha que aparece por primera vez en ediciones *Horizonte*, uno de los órganos difusores del movimiento estridentista. El relato comparte un contexto histórico, artístico y social muy similar al que se desarrolló en Rusia después de la Revolución de 1917. En esos años, en México se llevó a cabo una revolución social, producto de la Revolución de 1910, la cual derivó en una serie de reformas políticas y culturales que propiciaron el desarrollo de un quehacer artístico y literario que a su vez dieron forma a movimientos como el estridentismo que encubo manifestaciones artísticas como *El café de nadie*.

En los años que presidieron al primer intento revolucionario de 1905, en Rusia se desencadenaron una serie de acontecimientos: represión; disgregación de los revolucionarios que participaron en ella; así como la decadencia y el pesimismo entre los intelectuales que derivó en una revisión del marxismo. Bajo estas circunstancias, Lenin enfrentó y libró a las bases filosóficas marxistas del escrutinio al que se le quiso someter, evidenciando el carácter idealista de los que partían sus acusadores. Una de estas posturas, encabezada por Lunacharsky, señalaba una afinidad idealista; sin embargo, en la práctica, Lunacharsky se manifestó por la lucha contra la vieja cultura, proponiendo crear una organización cultural-educativa, el

---

<sup>102</sup> Vela, *El café de nadie*, 24.

*Prolet-Kult* que nació en contra de un Estado burgués, pues para él, sólo así se podía contribuir a la creación de una nueva cultura proletaria; él mismo reconoce que: “[...] desde el principio apunté aquí hacia un total paralelismo: el partido en el terreno político, el sindicato en el económico y el *Prolet-Kult* en el cultural”<sup>103</sup>. Aunque Lunacharsky no acertó en muchas de sus posturas políticas y filosóficas, sí tuvo una de las posiciones más avanzadas en lo concerniente al arte y la cultura.

En este escenario el nuevo Estado Soviético implantado después de la Revolución de 1917, tuvo que librar grandes batallas en los distintos frentes: económico, político y cultural; sin disponer de tácticas ni orientación para vencer las limitaciones que representaba destruir el poder burgués y a su vez implantar un nuevo orden económico-social en un país, sumamente atrasado en el terreno cultural y poco desarrollado en el ámbito político, económico y social, así como. El nuevo orden no sólo debía superar su evidente condición de atraso material, era fundamental incorporar a las miles de masas, en muchos casos analfabetas, dentro de los nuevos planteamientos culturales, incluido el arte. Frente a esta ambivalencia cultural, las masas se encontraron, desde el primer momento, con el apoyo de una brillante generación de artistas a las que se sumaron otros que regresaron deslumbrados por la vorágine de la revolución.

Artistas que dieron forma y fueron parte de la vanguardia en Rusia, desde donde brillaron nombres como: Kandinsky, Chagall, Gabo, o Malevich entre muchos otros. Ellos como sus compañeros de la vanguardia europea habían roto con la tradicional concepción del arte, sin embargo, en el nuevo orden social, se encontraron, como menciona Sánchez Vázquez (1975): “ante una situación nueva que la vanguardia europea no podía conocer: la coincidencia de sus intereses como artistas, como creadores, con los del mundo social en revolución, sujeto él también a un mundo de creación”<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Anatoly V. Lunacharsky, “Una vez más sobre el Prolet-Kult y el trabajo cultural soviético” en *El arte y la revolución (1917-1927)* (México: Grijalbo, 1975), 68.

<sup>104</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, Prólogo a *El arte y la revolución (1817-1927)*, de Anatoly V. Lunacharsky. (México: Grijalbo, 1975), 11.

En el cruce de estos intereses, que en un primer momento revelaron coincidencias y posteriormente desarrollaron posturas opuestas, surge Kasimir Malevich enunciando al constructivismo como manifestación artística liberadora del hombre. Malevich plantea la construcción de las formas a partir de nada, formas encontradas por la 'razón intuitiva' en donde hay que colocar al sol como centro de iluminación; en su postura, se manifiesta la quinta dimensión: la economía, y se reconoce la vida como vía auxiliar de la pitanza para ir hacia nuestro movimiento esencial; así como se destaca al dinamismo como una fuerza que lleva al acto. Dentro de esta nueva concepción se conjuga la pesadez: el aniquilamiento del objeto que derivó en la pintura pura del cubismo y la ligereza que a través del academicismo de formas llevó el dinamismo que desarrolló el futurismo; dos esfuerzos que, según Malevich, en su esencia, tienden al suprematismo de la pintura, al triunfo sobre las formas conforme a la meta de la razón creadora, alcanzando una obra llena de contradicciones que producen una tensión estética que a su vez genera la concepción estética constructivista.

De igual forma y como ya observamos, en *El café de nadie* se conjugan elementos tanto cubistas como futuristas, que construyen un relato que va más allá de estas dos corrientes artísticas. Así como el suprematismo incorporó el cubismo y el futurismo para crear su propio dinamismo; en *El café de nadie* observamos que al incluir particularidades cubistas y futuristas, se propicia un terreno apto que acerca a la obra con la estética suprematista. Sin embargo, la comparación que se puede establecer entre suprematismo y *El café de nadie de nadie* no es automática, ya que tenemos pocos elementos directos y nítidos que evidencien la influencia del suprematismo dentro del relato.

El suprematismo apostaba, entre otros aspectos, por la quinta dimensión, el surgimiento del 'nuevo hombre', así como reconocer la vida como la vía auxiliar de la pitanza para ir hacia su movimiento esencial. Tres elementos suprematistas que se encuentran dentro de las pocas referencias directas que contiene *El café de nadie*.

El primer aspecto, la quinta dimensión, se da cuando la creación se manifiesta; en ella aparece la forma que no toma elementos directos de lo que fue creado por la naturaleza, sino de aquellos que resultan de las masas pictóricas, sin repetir y sin modificar las formas primeras de los objetos de la naturaleza. La quinta dimensión es postulada como la esencia de todo un proceso de abstracción que finaliza en una representación no objetiva, de este resultado se obtiene la esencia que para Malevich (1975) es el sentimiento: “[...] el factor determinante es el sentimiento. De esta manera el arte llega a la representación no objetiva, al suprematismo, a un “desierto” en el que lo único que puede ser percibido es el sentimiento”<sup>105</sup>. A su vez en *El café de nadie* constantemente se puede ver la mención hacia este aspecto, las sensaciones y los sentimientos de los parroquianos, del mismo café y sobre todo de Mabelina:

Después de ser todas las mujeres ya no era nadie. Acaso por esa inconsistencia se encontraba agradablemente en el rincón de este Café, sin nadie, con nadie, como nadie, expuesta a que la tomaran [...]

Se quedaba, como al principio de su vida, analfabeta de emociones y sensaciones<sup>106</sup>.

Para Malevich (1975): “El hombre-forma lleva en sí el principio eterno del ser, y a través del movimiento económico, en su ruta infinita, su forma se transforma como todo lo que vive en la naturaleza se ha transformado en él”<sup>107</sup>; así en *El café de nadie* la exaltación del ‘nuevo hombre’ es acompañada con un desglose de parte de la concepción estética suprematista:

Recordando unos, olvidando otros, se esfumaban unos sobre otros, yuxtaponiéndose, formando un hombre impronunciado, indescifrable. El nombre de ese hombre que llegará a ser nadie, de tan ecléctico. El hombre ruso o alemán que fue prolongando el suyo hasta convertirlo en una cadena ecuatorial<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> Kasimir Malevich, *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. (México: Grijalbo, 1975), 194.

<sup>106</sup> Vela, *El café de nadie*, 38.

<sup>107</sup> Kasimir Malevich, *Del cubismo al suprematismo*, 162.

<sup>108</sup> Vela, *El café de nadie*, 36.

Un último aspecto, es el reconocimiento que los suprematistas hicieron de la vida como vía auxiliar de la pitanza para ir hacia su movimiento esencial, de esta forma el referente inverso se da cuando se alude a la extinción de la vida; cuando Mabelina empieza a extinguirse:

Se siente apartada de todo [...] Presintiendo que la vida se había acabado, que vivía el paréntesis, el descanso de la vida, salió [...] <sup>109</sup>.

Es importante resaltar que las similitudes se pueden apreciar en la estructura ya que en la construcción del relato podemos observar muchas de las posturas que Mavelich estableció como la economía y la yuxtaposición.

Para Malevich (1975), “en el suprematismo la acción en el interior de una sola superficie o de un solo volumen se logra por una relación geométrica de economía. Si cada forma aparece como una expresión de la perfección puramente utilitaria, entonces la forma suprematista, también ella, no es sino digno de la fuerza reconocida de la acción, de la perfección utilitaria del mundo concreto que llega”<sup>110</sup>. En este sentido podemos establecer una relación a partir de una ‘*echprasis* pictorialista’ en donde *El café de nadie*, al ser un relato construido con sólo 10 escenas, mantiene una economía en la construcción narrativa que desarrolla todo un argumento, el cual, nos revela en un primer plano, a un café que vuelve a su normalidad después mostrar la vida nocturna dentro de él; que cada elemento o personaje que los constituye tiene una expresión de esta “perfección utilitaria”. Así vemos que tanto Mabelina como los parroquianos desempeñan funciones no sólo icónicas sino narrativas, es decir, ellos funcionan como parte del tejido narratológico.

Así logra un paralelismo o similitud con el suprematismo, al crear una totalidad “compuesta de todos los elementos de las fuerzas naturales de las interdependencias que... será construido a partir de un organismo diverso al crear el Todo”<sup>111</sup>. En esta totalidad se desarrolla la narración sin dar o evidenciar el tema pero si presentar una

---

<sup>109</sup> Vela, *El café de nadie*, 20.

<sup>110</sup> Malevich, *Del cubismo al suprematismo*, 152.

<sup>111</sup> Malevich, *Del cubismo al suprematismo*, 152.

totalidad que nos ayuda a inferirlo y que desarrolla otra similitud. En el suprematismo los pintores debían rechazar el tema y los objetos si querían ser pintores puros, así en *El café de nadie*, la narración rechaza el tema y hasta cierto punto los objetos que en este caso son los personajes, otorgándoles propiedades narratológicas para exaltar la propia estructura narrativa.

En esta exaltación de la estructura narrativa, las 10 escenas se encuentran yuxtapuestas, pareciera que son una especie de *collage*; las tres primeras nos introducen; las siguientes tres nos presentan el desarrollo del argumento; la séptima es una ruptura temporal, hay un regreso abrupto al interior del café y una ubicación en otro personaje, casi como un cambio de ángulo en un plano con diversas imágenes o tal vez, como en el cine, un cambio de escena; finalmente las dos escenas que cierran el relato; la escena nueve manifiesta la entrada al Café de nadie\*, su toma por la Vanguardia estridentista y en la escena 10 se regresa al estudio introspectivo de Mabelina y su salida del café. Para Malevich: “[...] al yuxtaponer el carácter contradictorio de las superficies por una tensión común y la agudeza de la concepción pictórica [...] En el andamiaje de la construcción cubista no se limita a lo estático, introduce igualmente la sensación dinámica; saturando la forma hasta una extraordinaria presión de la fuerza, de manera que la forma misma está llena de explosividad”<sup>112</sup>. La forma de contraponer las escenas, sin “elementos aparentes” que conecten una con otra nos imprime una imagen total llena de yuxtaposiciones que logran una tensión y agudeza en la recepción

Malevich (1975) también plantea que: “Los cubistas no tenían ninguna razón para tratar el objeto y meterlo a tela con los contenidos pictóricos que encontraban allí por azar; el que fabricaba los objetos no soñaba con lo que podían expresar de pictórico, pensaba en su destino técnico y en vencer el espacio por la forma, fijando así por la representación de la cosa la cultura de lo contemporáneo”<sup>113</sup>. De manera similar se podría decir que así como el suprematismo venció el espacio para

---

<sup>112</sup> Malevich, *Del cubismo al suprematismo*, 152.

<sup>113</sup> Malevich, *Del cubismo al suprematismo*, 112.

implementar la forma con el desarrollo de la economía y la yuxtaposición de la forma, en *El café de nadie*, la inserción de estos dos elementos dentro su estructura formal logró vencer la temporalidad lineal de las narraciones tradicionales y otorgó al relato una característica innovadora que retumbó en los oídos de la literatura mexicana no sólo de principios del siglo XX, también de la actualidad.

#### **7. 4. Estridentismo**

*El café de nadie* se escribió en un contexto similar al de muchas vanguardias que nacieron a principios del siglo XX; sobre todo y como ya mencionamos, comparte un escenario semejante al que se propició después de la Revolución rusa de 1917. En 1926, fecha en que se publica por primera vez, México se encontraba en medio de un escenario repleto de vertiginosos cambios a nivel nacional e internacional. Así como la desaparecida Unión Soviética formó un partido, sindicatos y el *Prolet Kult*; en México la institucionalidad se afianzó de un discurso nacionalista postrevolucionario que imprimió cierto sello a muchas de las manifestaciones políticas, sociales y culturales que se venían formando en ese momento.

Los planteamientos estéticos que los estridentistas proponían, coinciden y son parte del compromiso que adquirieron con su momento histórico, tanto nacional como mundial. Hasta cierto punto, el estridentismo volvió su mirada a lo que se estaba haciendo tanto en Europa Central como en Europa de Este y se enriqueció con los referentes que le otorgaron los movimientos sociales, artísticos y literarios que se desarrollaban en ese periodo. En su momento, la crítica quiso desprestigiar al estridentismo involucrándolo con las ideas bolcheviques; hecho que como ya señalamos, no debe tomarse como una desacreditación. El estridentismo sí tuvo un marco de socialismo político en el que enmarcaron su producción y que alimentó de temas y figuras a su obra tanto literaria como plástica.

En términos formales, parte de sus planteamientos se acercan a las propuestas estéticas que las vanguardias rusas esbozaron y que al igual que el estridentismo,

apostaron por un compromiso con su realidad social, a su vez plantearon una ruptura con el arte académico, al tiempo que insistieron en la necesidad de establecer una estética acorde con los nuevos avances tecnológicos, así como crear un arte y una poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado ya que para ambas vanguardias, esta ruptura y creación, significaban el aporte revolucionario que el arte y la literatura necesitaban, acorde con las circunstancias históricas y sociales con las que estaban comprometidas. Incluso en *El café de nadie* podemos percibir claramente, tanto en su estructura narrativa como en muchos elementos que la componen, un aporte revolucionario; tanto en el léxico y en los temas que introduce, así como en su propia construcción narrativa, tan difícil detectar ya que hasta ahora, la han abordado como novela, noveleta, novela corta... etc., sin ahondar en todos sus elementos narrativos, así como en sus aportaciones literarias que hacen de *El café de nadie* un relato vanguardista que cumple con muchos de los elementos que las distintas vanguardias, como el futurismo, el suprematismo y el propio estridentismo, postularon y desarrollaron; incluso podríamos decir que el relato reivindica la afirmación de Malevich (1975): “[...] en arte no hay sólo evoluciones, también hay revoluciones... Evolución y revolución en arte tienen un solo objetivo: llegar a la creación única, a la reunión de los signos en vez de repetir la naturaleza”<sup>114</sup>.

Sobre todo, en medio de este escenario, en el que se estaba construyendo nuevas posturas artísticas y literarias, Árqueles Vela decidió mirar hacia el exterior y plantear una estética literaria que tiene muchos de los elementos que las vanguardias artísticas europeas desarrollaron, pero que conserva muchas características de la estética anunciada por Maples Arce y el estridentismo; movimiento que representó el desarrollo de una nueva visión estética tanto en la literatura como en la plástica y que propició la multidisciplinariedad. Aunque surgió como un movimiento literario, su propuesta abarcó varios terrenos de las artes; especialmente, en la plástica, encontramos la inclusión del signo lingüístico que en las distintas manifestaciones estridentistas representó su fiel acompañante. Los signos, tanto lingüísticos como

---

<sup>114</sup> Malevich, *Del cubismo al suprematismo*, 105.

visuales formaron parte central de su producción literaria, plástica y editorial ya que la forma literaria rompió con la rima y a su vez abrió paso a la creación de una tipografía acorde con la modernidad que indujo un nuevo lenguaje plástico lleno de nuevas formas tipográficas; una forma visual inédita para aquel momento que propició la experimentación lingüística en diversas áreas y convergieron en distintas manifestaciones artísticas. Así observamos que en *El café de nadie* el uso de esta tipografía también está presente para dar un sentido plástico literario al relato:

MABELINA M a b e l i n a Mabelina  
M a b e l i n a M a b e l i n a<sup>115</sup>

La experimentación y reinterpretación de la lengua y de los distintos lenguajes, en sus distintos niveles, encontró en las renovaciones tipográficas una de sus grandes herramientas que le otorgaron un desarrollo en sus prácticas textuales y evidenció la multiplicidad de significados y significaciones de las que el signo lingüístico es capaz; un hecho que significó una embestida formal en contra de las convenciones. En su estructura, el diseño del discurso era más importante que el propio discurso, es decir, el cómo se dice era más importante que lo qué se dice. Así, en el relato encontramos menciones sobre el manejo que los estridentistas hacían de los términos:

No se les puede decir una frase sin que le busquen, inmediatamente, un sentido transversal<sup>116</sup>.

La construcción del nuevo léxico que se implantó a partir de la combinación de palabras, creó una serie de frases rebuscadas que rompieron con la estética del modernismo, así como toda inteligibilidad; con ello obligaban al lector a ser activo y crear significados inmediatos para seguir el frenético ritmo del texto. Fueron importantes las innovaciones en el uso del signo lingüístico, pues concibieron al lenguaje como un generador de significados diversos. Recalaron la capacidad polisémica del signo, tanto visual como lingüística, al otorgarles libertad en su distribución y diseño tipográfico. Particularmente en *El café de nadie* hay muchas

---

<sup>115</sup> Vela, *El café de nadie*, 40.

<sup>116</sup> Vela, *El café de nadie*, 29.

manifestaciones del uso polisémico de un término; un ejemplo lo tenemos en el uso del término atornillar; verbo que es usado cuando nos referimos al hecho de fijar un objeto sólido en otro, pero en el relato, el verbo toma un sentido polisémico y alude a un hecho intangible: un individuo se fija a un hecho, a “un momento expresivo” y así, un sustantivo que se hizo verbo se retoma para darle una tercera transformación, al trasladarlo de un contexto tangible e incluso mecánico y cotidiano a un espacio literario, totalmente intangible:

[...] atornillándose al momento expresivo, con la seguridad de que si se colocara en un lugar equivocado, no podría articular una sola sílaba<sup>117</sup>.

Maples Arce consideraba sumamente importante hacer uso de la radicalidad para transformar la situación artística del país y apostaba por una nueva estética. Pretendía revolucionar al círculo cultural desde parámetros poéticos; pensaba que la acción subversiva de la poesía se manifestaba al ofrecernos la imagen de un mundo en metamorfosis en oposición al universo rígido que impone las convenciones. “Mira su imagen en el agua estancada [...]; luego me asegura que ha resuelto las ecuaciones del abstraccionismo y desenrolla la teoría de imágenes logradas gracias a ecuaciones de cálculo infinitesimal y controladas por medio de la geometría en el espacio”<sup>118</sup>. Para el estridentismo nombrar una cosa era quitarle su deleite, por ello recurrieron a la metáfora que fue el eje y síntesis de su relación con lo que los rodeaba. Introdujeron ‘la vida’ en el ambiente de su ser, logrando que su significado penetrara en lo que sugerían las palabras que liberaban de su carga gramatical; para ellos, la metáfora representó su instrumento de creación. Metáfora y descripción se convirtieron en cómplices de su creación literaria. En cierto modo, en la narración, desplazaron a la acción lineal. En *El café de nadie* podemos encontrar materializada su idea en una de muchas figuras poéticas:

Indiferentes, desconfiados, inexplicables, recostados sobre la incongruencia y abstracción en que se han sumido, dejan caer en el

---

<sup>117</sup> Vela, *El café de nadie*, 15.

<sup>118</sup> List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 14.

agua de la fuente, sus palabras impronunciables que van dejando círculos de silencio<sup>119</sup>.

La figura se encuentra entre la plasticidad y la literalidad; si bien, la metáfora nos remite al grupo de estridentistas que frecuentaban el café, en la figura plástica nos da un sentido de las palabras cayendo, una a una, o casi letra por letra en el agua, similar a una piedra que cae en el agua y provoca un efecto ondulatorio.



En su producción literaria, recurrieron a los órganos de difusión del movimiento que funcionaron como galerías en las que se publicaban poemas experimentales, medios por los cuales se distribuían, principalmente las poesías visuales que eran las publicaciones, muchas veces realizadas por los mismos artistas vanguardistas. En *El café de nadie* podemos encontrar una serie de elementos que nos remiten a revistas pero debemos destacar que el relato tiene un antecedente, el artículo, también escrito por Árqueles Vela: *La tarde estridentista. Historia del café de nadie* (1924), en el que narra la historia del lugar y cómo, el grupo estridentista, se fue apropiando de él. Se puede afirmar que el relato es una metáfora del acontecimiento, enriquecida con todos los elementos estructurales que ya hemos observado.

Las pinturas estridentistas son pocas en comparación con la producción literaria pero es importante volver a mencionar que en cada una de ellas, la palabra escrita está presente, recordándonos la importancia que ella asumió en el movimiento. Hasta cierto punto, podríamos decir que las dos tendencias que más se manifestaron en el

---

<sup>119</sup> Vela, *El café de nadie*, 18.

estridentismo, fueron el cubismo y el futurismo. La influencia del cubismo en la plástica estridentista la podemos apreciar en la superposición de planos; característica, que como ya revisamos, comparte con *El café de nadie*. En el caso del futurismo su influencia la tenemos en las menciones que se hacen sobre Apollinaire y Marinetti en el “directorio de vanguardia”; en el juego con la dimensión y la distribución de las palabras, así como en la inserción de léxico que aludía a los avances científicos y tecnológicos, que también encontramos dentro del relato. El cubismo que experimentó con las diversas dimensiones de un objeto en un espacio bidimensional, refleja lo que podríamos denominar ‘la pesadez’; así como el futurismo representa el momento o la línea que podríamos designar como ‘la ligereza’, llevada al dinamismo. En *El café de nadie* el sentido de ‘pesadez’ que simboliza el cubismo y la ‘ligereza’ representada por el futurismo son medianamente esbozadas en la ‘échprasis icónica’ que se desarrolla a través de dos de sus personajes: los dos parroquianos que frecuentan el lugar a esa hora en donde nadie asiste al café. Podríamos decir que en la descripción de cada uno se hace alusión a los elementos caracterizaron tanto al futurismo como al cubismo:

Antes de pronunciar la primera palabra se ajusta el traje,... convencido que sin esos requisitos se le evadirán las ideas, no podrá encausar sus pensamientos, ni controlar su dinamismo que lo mantiene propulsor [...]

El otro parroquiano está siempre como acabado de caer con la vaguedad de la línea perpendicular que no ha podido todavía estabilizarse en el punto final de su trayectoria [...] <sup>120</sup>.

En las dos descripciones podemos notar que en el primer parroquiano es evidente la alusión al futurismo al otorgarle dentro de sus rasgos distintivos el “dinamismo propulsor” una de las máximas enarboladas por los futuristas; probablemente, el segundo caso es menos evidente pero no deja de ser significativo que le otorgue la propiedad de la “línea perpendicular no estabilizada” una de las características que seguían trabajando y desarrollando los cubistas.

---

<sup>120</sup> Vela, *El café de nadie*, 15.

Así como el estridentismo tuvo un marco de socialismo político mundial que enmarcó su producción y definió su estética, de igual forma, se envolvió con el marco de socialismo político nacional. Aunque ya aclaramos que este discurso estridentista se generó en la década de los veinte, en un momento en donde el sindicalismo representaba un aparato de lucha y de conquistas políticas, sí debemos reconocer que este hecho les valió la crítica de muchos intelectuales que los encasillaron con la simpatía tanto del priismo como de Fidel Velázquez y enfatizar que esto no importó para la definición estética y compromiso social de los estridentistas, dicho marco contribuyó y llenó de figuras visuales y retóricas toda la producción estridentista, tanto literaria como plásticas. Los estridentistas fueron coherentes con sus posiciones políticas ya que su participación y aleación política no quedó en el discurso sino que se hizo manifiesta en su quehacer tanto artístico como intelectual. En el caso de *El café de nadie*, las posturas políticas no son tan evidentes como en otras producciones estridentistas como podría ser el *VRBE. Súper poema bolchevique...* de Maples Arce. Sin embargo, sí podemos afirmar que Árqueles Vela fue consecuente con su ideología al lograr un relato revolucionario en el sentido estético ya que en *El café de nadie* como en muchos otros de sus relatos introduce un léxico y temas que hacen referencia a los vertiginosos cambios científicos, sociales y artísticos que se estaban llevando a cabo en ese momento, así como implementó una innovadora construcción narrativa que hasta hoy, puede parecernos atípica e incluso innovadora.

Hay un último punto que es determinante para entender la estética estridentista y sobre todo para comprender un relato como *El café de nadie*: 'la cuarta dimensión', término devenido del terreno de la física y retomado en muchos sectores artísticos. Debemos recordar que el estridentismo enarboló una preocupación por involucrar elementos del ámbito de la ciencia y la tecnología, en el léxico o en la tipografía; en este sentido, la incorporación de ciertos conceptos y elementos fue necesario porque los avances científicos y tecnológicos se los demandaban ya que dentro de su apuesta estética estaba involucrarlos; de igual forma y en consecuencia tenemos la inserción de nuevos parámetros de medición; una medida basada en 'la cuarta

dimensión', en donde tiempo y espacio son dos conceptos replanteados y llevados a la relatividad, que inciden en *El café de nadie*, tanto en la conformación de su estructura como en el uso y alusión ambigua del sentido de tiempo:

-¿Ya es muy tarde o temprano?  
-Es muy tarde o temprano, según...<sup>121</sup>.

En la configuración de tiempo-espacio, que implica esta cuarta dimensión, los estridentistas apostaron por una estética en donde la materia narrativa fue en detrimento de la temporalidad, así como una reformulación espacial en la que el relato tradujo la percepción que tuvo el sujeto del mundo a través de la vaguedad de la sensación momentánea distribuida en una serie de fragmentos yuxtapuestos. En particular Árqueles Vela apostó por una liberación de la gravedad y del afán de verosimilitud, característicos de la novela realista, así como por la espacialización imaginaria de la materia narrativa en detrimento de la temporalidad. En *El café de nadie* podemos percibir dicha yuxtaposición cuando se establece un cambio abrupto entre la escena seis y siete que lleva a Mabelina de un momento, con un tiempo y situación específicos a otro, con un tiempo y situación totalmente distintos.

-Estúpido  
-Pero si eres una puta.  
Las palabras se les quedan, las unas  
en las otras, trenzadas, confusas.

7

- ERES tú...?  
-Casi.  
-¿Cómo casi?<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Vela, *El café de nadie*, 25.

<sup>122</sup> Vela, *El café de nadie*, 28.

## CONCLUSIONES

Después de un acercamiento formal, *El café de nadie* demostró la interacción que tuvo con otras manifestaciones artísticas y el papel vanguardista que desempeñó tanto en América Latina, como en el resto del mundo ya que es uno de los pocos relatos escritos dentro del estridentismo, y que contiene las características que involucraron los planteamientos estéticos que dentro de las vanguardias, sobre todo estridentista, se desarrollaron.

*El café de nadie* es una obra que encierra dos vertientes que formuló la modernidad: en la primera, percibimos la inclusión de temas que hacen referencia al progreso tecnológico y científico materialistas; en la segunda, pero igual de importante, apreciamos la inserción de los complejos estéticos y culturales. Se puede decir que contiene diversos niveles de lectura, los cuales podemos bosquejar en dos ejes fundamentales: fondo y forma. Su espacio temático, el fondo de la obra, influido por las revoluciones sociales que en México y Europa se venían generando, la creación y desarrollo de nuevas tecnologías, así como la apuesta a una nueva sociedad y a un nuevo hombre, retoma los temas que caracterizaron la entrada de la modernidad material: la ciudad con sus luces y edificios, su vida nocturna, su dinamismo, el progreso tecnológico y científico.

Dentro de la forma, la obra apuesta por planteamientos estéticos afines con las propuestas vanguardistas generadas desde la plástica, así como de la literatura, acorde con los nuevos estilos y escuelas artísticas que propiciaron la presencia simultánea de diferentes géneros en un mismo objeto estético, logrando establecerse como un producto artístico híbrido, un relato vanguardista. Dos vertientes fruto de una influencia que su creador supo potencializar, ya que logró visualizar lo que pasaba en su entorno inmediato, e incluyó en la obra ese sentido de progreso generado por el triunfo de una revolución, así como el punto de vista estético devenido del propio movimiento que consolidaba y en el que actuaba: el estridentismo. Árqueles Vela dirigió su mirada a lo que se estaba llevando a cabo en Europa y en el resto de América Latina, y enriqueció al relato con la posición estética establecida por las vanguardias, con el compromiso de lanzar propuestas

alternativas que transformaran el hecho artístico en sus diferentes dimensiones, rompiendo con los cánones y parámetros tradicionales; además, involucró sus diversos referentes en una obra que reúne y a la vez propone planteamientos estéticos que rompieron con el paradigma literario que hasta ese momento se había generado en la narrativa en México.

El desarrollo de estas dos sendas coloca a *El café de nadie* a la mitad de dos supuestos: una postura revolucionaria en el sentido social, ya que es coherente con su momento histórico y compromiso social, así como una propuesta insurrecta en el sentido estético al plantear una construcción narrativa alternativa que rompió las estructuras formales tradicionales. Precisamente, el terreno formal, en su deseo de innovación, inserta a la obra en dos terrenos: en un espacio literario que explotó sus propios recursos narrativos para acercarla a un segundo campo de acción, la plástica, de la que retomó ensayos y experimentos que dieron un nuevo sentido al arte.

*El café de nadie* se constituye de 10 capítulos-escenas que revelan un café que vuelve a su normalidad después de mostrar la vida nocturna dentro de él; escenas que introducen y crean la impresión de estar ante un relato tradicional; una narración lineal que presenta la ambientación de un café; un acercamiento a dos parroquianos y la intervención de Mabelina; pero a lo largo de la historia, en el desarrollo del argumento, nos deja ver una doble realidad: una interior del café, que muestra la pesadez conformada por un área de acción que nos remite a aquella fragmentación cubista y otra, la ligereza, un escenario exterior que induce a pensar en el movimiento, tópico exaltado por los futuristas. En este juego de interiorización y exteriorización se aprecian elementos que funcionan como ejes mediadores de esa doble realidad estética, pistas que nos permiten inducir las reminiscencias que la obra tiene con otras corrientes vanguardistas, un juego entre el tiempo en el espacio.

*El café de nadie* es una obra de arte en el sentido de que se trata de un texto capaz de transmitir un mensaje con una narratividad alojada en distintos niveles que genera la expectativa del mundo que remite a dos premisas que enarboló la modernidad, tanto

material como estética, y a su vez introduce los postulados generados por las vanguardias, plásticas y literarias. En su construcción, los distintos signos lingüísticos o visuales que la conforman, se ordenan a lo largo del relato de tal manera que a través de su lectura surgen modelos del mundo social e individual de aquellos que la crearon, así como de aquellos que la perciben: una significación que las relaciones que entre el grupo estridentista y la sociedad o momento histórico que los rodeaba generaron y que desde siglo XXI reconstruimos. Convención que crea una significación narrativa, una correlación entre el mundo ficcional enriquecido por otras manifestaciones artísticas y la asimilación de Árqueles Vela del mundo referenciado, la tarde en el Café de nadie.

La significación narrativa dentro de *El café de nadie* nos acerca a otras manifestaciones artísticas, sobre todo plásticas, que dentro de las distintas vanguardias se generaron. Para visualizar la plasticidad dentro de *El café de nadie* tuvimos un acercamiento al arte desde la perspectiva de una de muchas lenguas en donde la imitación exige una traducción; además, tomamos en cuenta una semiótica visual que nos acercó al análisis de las formas plásticas, delimitando nuestro objeto de análisis, el propio relato, definiéndolo como una obra de arte con un soporte planario, con una superficie o espacio abstracto dentro del cual se hacen referencias de la plástica cubista, futurista, suprematista y estridentista, reunidas en una especie de presencia de su mundo interior, un espacio común, en donde convergen y se enriquecen los distintos elementos que hacen alusión a cada una de estas manifestaciones vanguardistas.

El acercamiento e identificación de las representaciones visuales dentro de *El café de nadie* nos llevó a reconocer que dentro del relato se encuentran una serie de representaciones visuales, sistemas significantes que establecen una rejilla de lectura que significa o remite a su momento histórico y artístico; contexto que lo dotó de una particular visión, objetos y figuras visuales que conforman el mundo en su interior. Una lectura de las representaciones visuales regida por una ‘exploración iconizante’ que nos llevó a concluir que en *El café de nadie* se reúnen una serie de rasgos visuales a nivel de iconización y de abstracción; precisamente, en el nivel de la abstracción es en donde se aproxima a la narratividad: los ‘elementos iconizantes’ se vuelven abstracciones,

otorgando al relato aspectos que le brindan su riqueza narrativa y que lo colocan como un relato vanguardista.

A través de su análisis constatamos que *El café de nadie* puede tener diversas dimensiones; entre ellas la espacial y la temporal; ambas fundamentales, sobre todo la dimensión temporal, ya que es un elemento clave para entender su estructura y argumento, que al igual que el estridentismo rompió con una linealidad en su estructura narrativa. En esta temporalidad narrativa, el orden, la duración y la frecuencia se presentan desarrollados con las particularidades propias de un relato vanguardista ya que las diversas formas de organización le permiten ir más allá de una simple descripción enumerativa, y con ello logra particulares significaciones narrativas.

Entre los recursos utilizados para asimilar las descripciones que llevan en sí la carga del fenómeno de 'temporalización' y de 'transformación' dentro de las dimensiones de *El café de nadie* como obra de arte, encontramos la *écphrasis*, que se situó desde el principio de la obra como un pórtico que nos condujo hacia el mensaje que el relato nos propuso y que adquirió una autonomía mayor hasta llegar a establecer el propio marco en el que se desarrolla el relato, constituyendo una parte importante de la obra; de este recurso y de sus conclusiones se compone el alma del relato.

*El café de nadie* es un relato escrito dentro del movimiento estridentista que cumple la función de enarbolar las poéticas y los lenguajes que asumió el estridentismo, vanguardia que jugó el papel de término alternativo derivado de una confrontación precedida por el desarrollo cultural generado desde el siglo XIX y que lanzó y encubó propuestas teóricas alternativas para plantear el futuro de una diversidad de hechos artísticos. Los rasgos estéticos y formales que caracterizan a *El café de nadie* se establecen desde una postura estética que se generó a partir de una revolución en los lenguajes plásticos y literarios que el estridentismo llevó a sus máximas consecuencias, al generar un cambio abrupto concebido a partir de un proceso de transformaciones de las expresión tanto, literales como figurativas, que se venían gestando desde Europa. Dicha evolución propició nuevos lenguajes y propuestas teóricas que en la construcción y propuesta estética formal de *El*

*café de nadie* se hacen evidentes con la inserción de elementos desarrollados por las distintas vanguardias.

Finalmente, y después de acercarnos a los caminos que transitaron el arte y la literatura, y a algunos hechos y momentos en la historia que determinaron la aparición de las vanguardias, podemos afirmar que *El café de nadie* es un relato vanguardista que encierra una serie de recursos y mecanismos que hacen de él una obra literaria estridentista con una riqueza que se adelantó en mucho a su época; una obra, que como muchas escritas dentro del estridentismo, valdría la pena retomar y brindar una relectura desde todos los ángulos para reivindicar su papel revolucionario y vanguardista, así como una visión más profunda del fenómeno que representó la vanguardia mexicana, es decir, el estridentismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Apollinare, Guillaume. “*Los pintores cubistas (1913)*” En Escritos de arte de vanguardia 1900-1945 Selección de Ángel González García, et al. Madrid: Istmo, 2003.
- Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: FCE, 1993.
- Brihuega, Jaime. “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias.” *En Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol.2, 3ª ed.* editado por Valeriano Bozal. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- Bocola, Sandro. *El arte de la modernidad: estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. España: Serbal, 1999.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del Arte*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Elizalde, Lydia. Coord. *Revistas culturales latinoamericana 1920-1960*; México: CONACULTA; Universidad Autónoma del Estado de Morelos; UIA, 2008.
- Enríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en América hispánica*. Cuba: Gente Nueva, 1979.
- Francastel, Pierre. *Realidad figurativa: el marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona: Paidós, 1988.
- García-Borrón, Juan Carlos. *Historia de la filosofía 3*. España: Ediciones del Serbal, 1998.
- Golding, John. *El cubismo: una historia y un análisis 1907-1914*. España: Alianza Editorial, 1993.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- González Aguilar, Elisa. *La vida oculta de El Universal Ilustrado: el arte como comunicación a través del medio impreso*. (Tesis doctoral) México: Casa Lamm, 2009.
- Greimas, Algridas J. “Semiótica figurativa y semiótica plástica” En *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. Selección de Gabriel Hernández Aguilar. México: Siglo XXI editores, 1994.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el Arte II*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

- Hernández Viramontes, Eloísa. *Cartografía de las prácticas textuales en el arte moderno y contemporáneo*. Tesis (Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo). México: Centro de Cultura Casa Lamm, 2012.
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio, 1885-1914*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Argentina: Ediciones Infinito, 1976.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México: FEM; SEP, 1987.
- Lodder, Cristina. *El constructivismo ruso*. Trad. María Cándor Orduña. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Lozano, Luis-Martín. *Arte Moderno de México 1900-1950*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000.
- Lunacharsky, Anatoly V. “Una vez más sobre el Prolet-Kult y el trabajo cultural soviético” en *El arte y la revolución (1917-1927)* Pról. Adolfo Sánchez Vázquez. Col Teoría y Praxis. México: Grijalbo, 1975.
- Malevich, Kasimir. *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Pról. Luis Cardoza y Aragón. Col Teoría y Praxis. México: Grijalbo, 1975.
- Manrique, Jorge Alberto. “El proceso de las artes 1910-1970” En *Historia general de México* Tomo 2; México: COLMEX; Harla, 1988.
- Monsivais, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” En *Historia general de México* Tomo 2; México: COLMEX; Harla, 1988.
- Mosquera, Gerardo. *El diseño se definió en octubre*. La Habana: Arte y literatura, 1989.
- Museo Picasso, (Barcelona). *Futurismo: 1909-1916*. (Exposición: 8 mayo a 21 julio). España: Àmbit Serveis Editorials; Museu Picasso; Instituto de Cultura, Barcelona, 1996.
- Nash, John Malcolm. *Cubism, Futurism and Constructivism*. Gran Britain: Barron’s Education Series, 1978.
- Nieto, J. “*Horizonte e imágenes*”. En *Revistas culturales latinoamericana 1920-1960*, editado por Lydia Elizalde. México: CONACULTA; Universidad Autónoma del Estado de Morelos; UIA, 2008.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudios de teoría narrativa*. México, Siglo XXI; UNAM, 2007.

- Praz, Mario. *Ut Pictura Poesis* En Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales. España: Taurus, 1979.
- Praz, Mario. *Interpretación espacial y temporal* En. Mnemosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales. España: Taurus, 1979.
- Osorio, Nelson, ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Saldaña, Alfredo. *Modernidad y posmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*. España: Ediciones Episteme, 1997.
- Sánchez Ron, José Manuel. *El poder de la ciencia: historia social, política y económica de la ciencia (siglos XIX y XX)*. Barcelona: Crítica, 2007.
- Sánchez, S.M. Coord. *Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria*. México: CONACULTA; Bellas Artes; Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1975. Prólogo a *El arte y la revolución (1817-1927)*, de Anatoly V. Lunacharsky. Tr. Ricardo San Vicente. Col Teoría y Praxis. México: Grijalbo, 1975.
- Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. Tr. Margarita Nelken. Col. Breviarios. México: FCE, 1965.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos, 2010.
- Vargas Lozano, Gabriel. *Esbozo histórico de la filosofía en México (siglo XX) y otros ensayos*. México: Ideas mexicanas, 2005.
- Vela, Árqueles. *El arte y la estética: teoría general de la filosofía del arte*. México: Ediciones Fuente Cultural, 195?.
- Vela, Árqueles. *El café de nadie*. México: Ediciones Horizonte, 1926.
- Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía, 2003.

## HEMEROGRAFÍA

Aguilar de la Torre. La casa en la montaña Árqueles Vela. Excelsior, año LXX, tomo 1, La Cultura al Día, México: 12 de febrero de 1987.

Vela, Árqueles. Algo sobre teatro en SEP, Departamento de Bellas Artes, México 31 de mayo de 1933, 325 fojas, foja 73-101

Vela, Árqueles. *Educación estética de los trabajadores*. En Revista de educación. México: SEP, 1938. 32-35.

Vela, Árqueles. *Arte y materialismo*. En Revista de educación. México: SEP, 1936. 18-19.

## MESOGRAFÍA

“El estridentismo 1.” Video de You Tube, 9:10. (29 de julio de 2009 [citado el 7 de noviembre de 2013]) editado por la “Crónica de hoy”: disponible en [http://www.youtube.com/watch?v=qKCBvoyR5\\_w](http://www.youtube.com/watch?v=qKCBvoyR5_w)

Araujo Ferreira, Ermelinda Maria. A Eecfrase como técnica de transcrição intersemiotica. (23 al 25 julio, 2007 [citado el 12 de marzo de 2013) Ponencia. São Paulo, Brasil: USP; Encontro Regional da ABRALIC, Literaturas, Artes, Sabere: disponible en [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ERMELINDA\\_FERREIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ERMELINDA_FERREIRA.pdf)

González-Díaz, Luis A., y Sttiwuer González-Díaz. Reflexiones sobre los conceptos velocidad y rapidez de una partícula en física. Revista mexicana de física Vol.56 No.2 (Diciembre de 2010 [citado el 17 de diciembre de 2013]): disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-35422010000200005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35422010000200005)

Lizcano Rejano, Susana M. *Pictura et poesis: narración mítica, imagen y descripción iconográfica en las "imágenes" de Filóstrato el Viejo* (Mayo, 2005 [citado el 11 de octubre 2012]) Tesis Doctoral, editado por Universidad Complutense de Madrid: disponible en <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3063001.pdf>

Mora, Carmen de, *Notas sobre El Café de nadie de Árqueles Vela*. Anales de literatura hispanoamericana. Vol. 26 No. 2 (2007 [citado en enero de 2012]) Revistas científicas complutenses web: disponible en [http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FALHI%2Farticle%2Fdownload%2FALHI9797220249A%2F22971&ei=4rlmU5GdFYStyASgzYLgCw&usg=AFQjCNGtnKwvnsewOaTw\\_b1MHZthB5xj8g&sig2=QHmBqvgrNERA7IlskHKS9A&bvm=bv.65788261,d.aWw](http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FALHI%2Farticle%2Fdownload%2FALHI9797220249A%2F22971&ei=4rlmU5GdFYStyASgzYLgCw&usg=AFQjCNGtnKwvnsewOaTw_b1MHZthB5xj8g&sig2=QHmBqvgrNERA7IlskHKS9A&bvm=bv.65788261,d.aWw)

Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. (1999 [citado marzo de 2013]) Publicaciones de la Universidad de Alicante campus San Vicente, Espagráfic: disponible en [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9116/1/Mora\\_Ruido\\_de\\_las\\_nueces.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/9116/1/Mora_Ruido_de_las_nueces.pdf)