



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

01008
10
eg

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA
ATRAPADO EN LOS ANDAMIOS
DE LA HISTORIA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

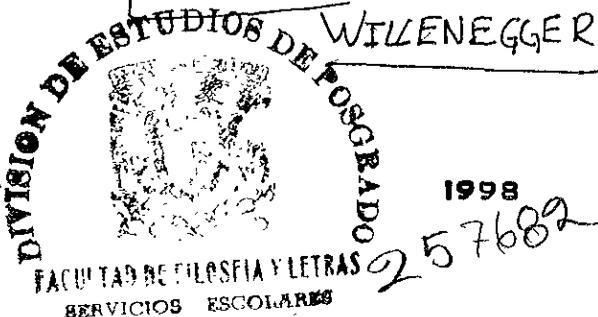
DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A:

SILVIA PAPPE



MEXICO, D. F.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

TITULO DE LA TESIS:

El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia.

GRADO Y NOMBRE DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Jorge Ruedas de la Serna

INSTITUCION DE ADSCRIPCION DEL ASESOR O DIRECTOR DE TESIS:

Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

RESUMEN DE LA TESIS: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina en 25 renglones a un espacio como máximo, sin salir del extensión de este cuadro.

El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia

En una primera parte, "Postproducción", una exhaustiva revisión de la crítica, frente a las prefiguraciones teóricas e históricas con las que ésta cuenta en cada momento, -- arroja más silencios y condenas que opiniones a favor de la poética estridentista. Aun así, no se le olvida simplemente: la insistencia en la memoria negativa tiene una función en la construcción de la cultura mexicana nacional.

"Indeterminaciones", la segunda parte, estudia la manera como el Estridentismo se coloca en el significado de un ahora en construcción, en la entrada a una nueva perspectiva, donde la verdad nunca es lo que parece, y la verdad actual pocas posibilidades tiene de coincidir con la histórica. El objetivo detrás de todo texto consiste en eternizar la información, guardarla, almacenarla, objetivo que parece perderse en la atemporalidad, la indeterminación y el presentismo estridentistas.

Finalmente, en "Estridentópolis" se expone cómo, a través de textos abiertos, leídos frente a un universo no determinado por estrategias de la construcción histórica, se van descubriendo las bases de un universo que no es ni ficticio ni real, sino extraterritorial, simbólico, donde la percepción de los personajes no definidos, deja sin operar los parámetros de lo que suele definir nuestra visión del mundo. Al no estar sujetos ni a una presencia física obligada, ni a una descripción concreta, ni a las leyes del espacio único y del tiempo cronológicamente lineal, los personajes estridentistas gozan de una gran libertad.

LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA QUEDARA SUSPENDIDO EL TRAMITE DEL EXAMEN.

FECHA DE SOLICITUD 12 noviembre de 1997


FIRMA DEL ALUMNO

Acompaño los siguientes documentos:

- Nombramiento del Jurado del examen de grado
- Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del Jurado.
- Copia de la última revisión de estudios

The *Movimiento Estridentista*: trapped in scaffolding of History

In its first part, "Postproduction", a careful revision of the critical literature compared to theoretic and historic prejudices which are constructed in each momento of critical production, offers more silence and sentences than favorite comments on the "Movimiento Estridentista". However, the mexican avangarde is not just forgotten: Insistence in a negative cultural memory has its own and proper function in the process of constructing national culture.

The second part analyses how the "Estridentismo" gets into the significance of a present in construction, standing in the very entrance to a new perspective where truth never is to be what it looks like, and present truth barely gets any chance to coincide with traditional historic truth. The objective hidden in any text consists in making eternal its information, keeping and guarding it; this objective seems to get lost in the lack of temporality, the indetermination and the process of the present of the avangarde literature of the movement.

Finally, "Estridentopolis" proposes the reading of open texts in a universe undetermined by strategies of historic construction, as to discover the base of a different universe, neither fictional nor real, but extraterritorial, simbolic, where perception of non-defined characters leaves whatever defines our vision of the world in provoking disfunction. As they are not subject to their own corporal presence, nor to a formal description, nor to the laws of space and time, strident characters, the strident world itself, possess and enjoy a freedom of their own.

SEÑALES PARA EL CAMINO

Desde los noventa: los veinte

Toda enunciación, implícita o explícita, acerca de la diferencia entre los tiempos de antes y el presente, es un acto que pertenece a la teoría de la historia.
Peter Von Matt, Das Schicksal der Phantasie

Hay épocas en la historia, la de la literatura y las otras, que son de crisis y sacudimiento, que son de resequeidad. Los pegamentos de lo que se confiaba afianzado, se van quebrando, las juntas se despegan, la confianza se agrieta. Los veinte son una etapa así, nos dicen los estridentistas. Y los noventa son tiempos descoyuntados, fragmentados, desgajados. Los encadenamos, los atamos, los soldamos; buscamos certeza acerca de un saber articulado; demandamos evidencias de y en la lectura. Cerramos los ojos ante las fisuras y pretendemos, desde nuestra propia crisis, que aquella otra se pudo superar, que se construyó algo, que las crisis siempre han sido pasajeras. Seleccionamos aquellos factores que confirman nuestras expectativas y, de nuevo, cerramos los ojos: ahora ante una literatura de crisis, más pasajera que la crisis misma, como fue la literatura estridentista.

A partir de un enfoque que se interna, en un primer movimiento, por los caminos de la recepción y la crítica literaria y cuestiona sus razones, se abren perspectivas de lectura que, a mi parecer, están más cercanas a las propuestas poéticas de los estridentistas. Si los textos estridentistas parten de la desestructuración del mismo tiempo lineal que se usa en la historia para construir la secuencia y con ella, el significado de los acontecimientos, ¿cuánto habrá de pesar sobre cada poema, cada narración, cada novela corta el orden cerrado de una tradición histórica firmemente delineada como contexto de la crítica literaria? ¿Cuánto la insistencia en que el caos es imposible?, ¿imposible porque no debe existir si queremos encontrarle algún significado al mundo?

Una visión sistemática sobre “lo que fue el pasado” nos proporciona el sentido que nos orienta, dicen los historiadores, los de la literatura y los otros. Pero, contrario a lo que piensa mucha gente, la historia no *es* el pasado. Mediante la selección y el ordenamiento de datos sobre acontecimientos, procesos, ideas, costumbres, conceptos, personajes y grupos, la historia se construye en un discurso que intenta describir un pasado aparentemente estructurado por parámetros insertados en el transcurrir del tiempo; este discurso le otorga sentido a la selección y al orden, de manera que tenga un significado para nosotros. Sin este significado que nos da un lugar específico en el devenir de los acontecimientos, en esta línea que trazamos desde el pasado y que convertimos en nuestra tradición, no encontraríamos el modo de orientar ni nuestras intenciones ni nuestras acciones, *inmersas en una infinidad de presentes que nos tocan a lo largo de nuestra vida*. Y si en los noventa, la multiplicación de las historias disuelve, justamente, el discurso de un orden único, eso nos permite volver nuestro interés sobre los estridentistas, los adolescentes, los corrosivos.

Un conocimiento metódico sobre “lo que fueron los veinte” nos explica el sentido de los textos literarios, reiteran, ingenuamente, los críticos “La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico”, reniega Maples Arce en su primer manifiesto¹. Ante esta disyuntiva, el choque entre el movimiento y la recepción pareciera inevitable.

¹ *Actual* número 1, punto VIII.

¿El caos tiene edad?

Si fuésemos literalmente inmortales, o si nuestra vida doblara su duración hasta alcanzar los ciento cuarenta años, podríamos abandonar toda discusión acerca de los cánones. Pero sólo poseemos un intervalo, y a continuación dejamos de ocupar nuestro lugar en el mundo; y no me parece que la responsabilidad del crítico literario sea llenar ese intervalo con malos textos en nombre de cualquier justicia social.

Harold Bloom, El canon occidental

Un atractivo paralelismo que tuvo su auge en la filosofía de la historia en los siglos XVIII y XIX (recuérdese a Georg Wilhelm Friedrich Hegel) se ha convertido en una especie de mito: la vida de un país se asemeja a la del hombre. La imagen funcionaba mientras la historia universal no contemplaba sino el Oriente (niñez), Egipto (adolescencia), Grecia (juventud) y Roma (madurez); sin embargo, entraba en serias dificultades al observar, desde Roma en adelante, dos mil años de una senectud de la cual se burlaba ampliamente Friedrich Nietzsche. Pero desde el momento en que todo presente se definía a sí mismo como madurez, plena o ya en decadencia, sólo importaba dónde se colocaba la era juvenil. Es este el modelo que desde la visión europea opera pródigamente a partir del siglo XVIII.

En un país como México, este mito puede dar para distintas interpretaciones de la historia: así, los indios, aún después de haber sido aceptados en la categoría de seres humanos, fueron reducidos durante siglos a la minoría de edad, *status* otorgado por extensión a todo el virreinato, y que la nación intentaría quitarse desesperadamente con las guerras de Independencia: en la política con una visión que reniega de tres siglos de colonialismo (pese a la continuidad

observable a nivel administrativo), y en la cultura con las posibilidades ofrecidas por el romanticismo.²

Ya vistas desde la posteridad, la misma Independencia y, un siglo después, la Revolución mexicana, confirman la noción de “nuevos” nacimientos, partos históricos de la Nación que permitían emprender el camino hacia el futuro con la fuerza y la independencia propias de la juventud.

En contra de la visión científica de Wilhelm von Humboldt, para quien “no hay razas superiores y razas inferiores, ni razas más nobles que otras”, el *romanticismo latinoamericano* aprovecha ampliamente la posibilidad ofrecida por Buffon, quien pretende recimentar “la idea de la juventud de estos países, reiterada desde los años de la Independencia hasta nuestros días, como categoría genético-cultural...³”:

La emancipación de los pueblos de América, concluye Riva Palacio, es algo único en la Historia Universal. Se trata de entidades realmente nuevas, no de pueblos ya formados que reclaman y obtengan su libertad [...] es el surgi-

² En un ejemplo de cómo aprovechar, para el siglo XIX, el mismo mito para salir del estancamiento y devolverle historicidad a la cultura, Víctor Hugo reasigna nuevos significados a las edades del género humano (cfr. “Prefacio” a *Cromwell*, París, Garnier-Flammarion, 1968. p. 61-109): “*Le genre humain [...] a été enfant, il a été homme; nous assistons maintenant à son imposante vieillesse. Avant l’époque que la société moderne a nommé antique, il existe une autre ère, que les Anciens appelaient fabuleuse, et qu’il serait plus exact d’appeler primitive. Voilà donc trois grands ordres de choses successifs dans la civilisation, depuis son origine jusqu’à nos jours.*” (p. 63) El análisis de las edades que realiza Hugo, relacionándolas con las expresiones lírica, épica y dramática, le proporciona los elementos para lanzar el manifiesto romántico por excelencia. Con la exclamación “*Nous sommes historien et non critique*”, refuerza los argumentos que lo conducen a establecer equivalencias: “*Les temps primitifs son lyriques, les temps antiques son épiques, les temps modernes son dramatiques. L’ode chante l’éternité, l’épopée solennise l’histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité*” (p. 75-6; las redondas son mías). “*Nous sommes historien et non critique*”: al romper con la visión ahistórica del neoclasicismo, afirma Jorge Ruedas de la Serna, el romanticismo recupera la posibilidad de una visión propia a la cultura latinoamericana (cfr. Jorge Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*. México, UNAM, 1987, p. 53).

³ Jorge Ruedas de la Serna, *ibid.*, p. 13.

miento entre las naciones libres del mundo de una nueva, joven y vigorosa república⁴

No obstante, el mito deja sus estragos. Los poetas del movimiento estridentista han sido identificados, por sus acciones tanto como por sus textos, como adolescentes por excelencia -con o sin perspectiva de madurar. La presunción de Luis Marín Loya, de que “la vida rectifique las intemperancias de los primeros años” que se notan en la poesía de Manuel Maples Arce, es sintomática, y desde luego, los estridentistas repelan: “Es necesario defender nuestra juventud...”. Se les considera adolescentes no sólo por la supuesta ineptitud poética frente a las vanguardias europeas, sino sobre todo en comparación con los *Contemporáneos* quienes, pese a su juventud⁵, en breve serán vistos como los poetas maduros del momento: dignos de ser los nuevos clásicos.

El México moderno, el recién nacido de la lucha armada, pronto dejará atrás los años de adolescencia (años de inexperiencia) y los de juventud (años de construcción), superándolos a más tardar con la realización del “milagro mexicano” de los años cincuenta. Rápidamente, el país se quiere moderno, maduro. “La precocidad de *Contemporáneos* -afirma José Joaquín Blanco- no fue sino una respuesta brillante a un requerimiento social, inteligentemente planteado, en la etapa de ‘reconstrucción’ o ‘regeneración’ del país que siguió a la lucha de facciones.”⁶ Los problemas no resueltos que se asoman, una y otra vez, en los Planes de Desarrollo, los Programas de Apoyo (al campo, a la población

⁴ Edmundo O’Gorman, “La revolución mexicana y la historiografía”, en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960, p. 216

⁵ En el capítulo “La juventud de *Contemporáneos*”, José Joaquín Blanco desarrolla las características de los jóvenes *Contemporáneos* que alegan no haber tenido, en su momento, maestros (aunque luego reconocerían a varios intelectuales como tales): “No pedían básicamente, en sus mejores años, las grandes virtudes a que estaba habituada la cultura convencional, sino otras; pedían Modernidad, Destreza, Ironía, Espíritu Deportivo, Gracia, Personalidad, Elegancia (de *Dandy*), Ingenio, Alegría, Curiosidad, Disponibilidad Emotiva, Espíritu de Aventura, etc., en vez de patriotismo, academia, ponderación, decoro, medio tono, restricción, enciclopedia, etc.” (Cfr. *Crónica literaria Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, p. 164.)

⁶ *Ibid.*, p. 161.

menos favorecida, a mejorar la producción alimenticia, al nivel educativo), todo ello, en el discurso gubernamental oficial y regulador de la vida política del país, se está analizando y resolviendo: los gerundios políticos destacan por duraderos.

Como es, finalmente, el mito de las edades el que construye los contextos de la realidad histórica para el análisis cultural, la crítica y la historia de la literatura, no es de extrañarse que los estridentistas salgan mal parados. “Nada de retrospectión.”⁷ El esfuerzo del movimiento se dirige en contra de un pasado-tradición, un pasado-autoridad, este pasado inmediato que tiene, todavía, la capacidad de imponer sus categorías en el presente. “Nada de futurismo”⁸, niegan, asimismo, la posibilidad de un futuro único, correspondiente a un tiempo estático. Para los estridentistas, conservar el pasado como muestra definitiva de metas alcanzadas, anhelar el futuro como efecto directo de este pasado terminante, equivaldría a consagrar una imagen que impide la acción -y literatura de vanguardia es siempre, también, acción. Más que arraigarse, más que sentirse elegidos, en un futuro cercano, por los historiadores de la literatura en función de su devenir en otros poetas, quieren mostrar el proceso mismo del presente, “el vértice estupendo del minuto presente...”⁹ Lejos están sus intenciones del ánimo con que declararía Octavio Paz, en su antología-proclama de 1966, que la poesía de Jorge Cuesta “no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la suerte de escucharlo”¹⁰ (con estas palabras, Paz sienta no sólo su propia tradición literaria, sino cancela, hasta cierto punto, la trayectoria propia de un Cuesta que no requiere de herederos para mantener su valor poético); le-

⁷ *Actual* número 1, punto XII.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI. 1978, p. 9.

jos, para volver con los estridentistas, están sus intenciones de sentirse, en palabras de Harold Bloom, “elegidos por figuras anteriores concretas”¹¹.

Ciertamente, los estridentistas se hubieran divertido con la raíz común de “adulto” y “adolescente” (“ad” + “alescere” = crecer hacia), cuya diferencia reside en el tiempo gramatical: el participio pasado (el que ha alcanzado el límite “ad”, el que está acabado o muerto), frente al participio presente (el que está haciéndose, “-ens”, el que está vivo todavía)¹². ¿Quién quiere ser adulto?

En este punto, difieren necesariamente de los políticos que deben construir certidumbre, mostrar avances, presentar resultados concretos, personificar el progreso. Hasta hace poco, las imágenes sobre el país y sobre la literatura del país (la historia y la historia de la literatura) se correspondían: los estridentistas permanecían en estado de adolescencia; los Contemporáneos lograron alcanzar la madurez poética a la que aspiraba el país en lo político. Ninguno de los dos grupos, es necesario decirlo, es responsable directo (y mucho menos tiene la culpa) de aquellos aspectos de la recepción que se vinculan estrechamente con los usos de la visión imperante y aventajada de un contexto histórico ideologizado, construido con miras a su propio futuro, un contexto histórico convertido en el pasado oportuno y certero de todo poder político presente.

Ahora que la retórica del poder-político, hegemónica en su enfoque con respecto de lo logrado, se está disolviendo; ahora que la seguridad del pasado histórico-que sustentaba los presentes oficialistas, se desmorona como efecto de la desestructuración del sistema político que, con sus matices, se mantuvo durante más de sesenta años, la relación entre el presente y los años veinte se mo-

¹¹ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona. Anagrama, 1994, p. 30. Cabe mencionar que sólo en un contexto como la mencionada elección desde el pasado, serán posibles juicios de valor como el que sigue: “...*Canto a mi mismo* son triunfos que califico de limitados, porque conducen a sus herederos a distorsiones perfectamente desesperados del deseo creativo” (p. 43).

¹² Cfr. Jesús Ibáñez, *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*. Madrid. Siglo XXI de España Editores. 1985, p. 139.

difica. La vuelta al Estridentismo, la vuelta a sus textos se puede abrir desde una perspectiva distinta. Nos confronta ya no con un producto inmaduro de un grupo de adolescentes literarios, sino con una propuesta acerca de cómo expresar procesos creativos, de acción, de una desconcertante ausencia de definición. Nos confronta con el proceso, en sí, de la construcción de un universo propio, estridentista; el aspecto más relevante es que en esta lectura, ni el proceso ni el universo en construcción responden a la imagen de modernidad alcanzada, es decir, al lugar que nosotros ocupábamos durante todo este tiempo en la historia política oficial del país. Como *proceso inacabado* de construcción, esta contradicción resulta, por decir poco, corrosiva.

Los estridentistas vislumbraron lo que, a decir de Edmundo O’Gorman, ningún historiador pudo haber percibido en los años inmediatamente posteriores a la revolución:

...la gran tesis que trajo consigo la Revolución respecto a la manera en que se venía[n] entendiendo el ser y la historia nacionales, porque ya podemos afirmarlo con sentido, el movimiento revolucionario de 1910 con su preocupación fundamental de justicia social, implica una apertura hacia la comprensión del ser mexicano como un *haz de posibilidades* o si se prefiere, *como un quehacer, no como un legado*; [...] Ahora bien, es claro que su implicación no pudo percibirse y menos aún beneficiarse durante los años de desarticulación que necesariamente siguieron a la lucha armada.¹³

Si, como afirma O’Gorman, “las corrientes intelectuales [...] no mueren de súbito: experimentan largas agonías que las mantienen a flote después de haber caducado las circunstancias que les dieron vida”¹⁴, qué mejores posibilidades que las consignas de un grupo como los estridentistas, quienes, en cada número de la revista *Irradiador*, “llenaba[n] de interrogaciones los casilleros cerebrales de los dóm̄ines de las Universidades”¹⁵.

¹³ Edmundo O’Gorman, *op. cit.*, p. 219 [las cursivas son mías].

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 290

Y ahora, repito, que se está desmoronando la fuerza de una práctica discursiva que norma el pasado en función de la legitimidad política de quienes sustentan el poder en cada presente, determinando así los contextos históricos a partir de los cuales se valoran las expresiones culturales; ahora podemos conjuntar los horizontes de dos imágenes desde sus diferencias, en lugar de insertar los textos en los contextos. Una de estas imágenes es la de una recepción y crítica del Estridentismo que, en el fondo, siempre contiene una tácita comparación con los Contemporáneos, y a la vez con la vanguardia internacional que no se ha visto exenta de ser convertida en clásica. La otra es la de una época de cambio en la vida del país, los años veinte, imagen plural y contradictoria. De esta confrontación se abren una serie de incógnitas, cuyo análisis conduce a la doble necesidad de replantearnos las relaciones entre literatura e historiografía, y de reflexionar en torno a las prefiguraciones teóricas en las que se basan las dos disciplinas.

Estas prefiguraciones -las hipótesis y conjeturas, los prejuicios y los supuestos- tienen su historia anclada en la experiencia, la memoria, los recuerdos. Se les llama tradición, autoridad o, con una visión más abierta, horizonte cultural¹⁶. Y se manifiestan como método, uso, trayectoria disciplinaria. Todo junto es lo que le da cohesión a una disciplina para su permanencia, su continuación, pero también su carácter transhistórico.

La insistencia en lo que se considera una obligación del crítico: construir como referente del texto literario que pretende analizar, un contexto histórico-social (o de cualquier otra índole), reside en la experiencia que se extiende a lo largo del siglo XX (y que proviene del XVIII) en cuanto a una de las

¹⁶ El concepto de horizonte comprende no sólo una delimitación histórica, sino además la condición de la experiencia posible, que constituye toda formación de significado en la conceptualización del mundo (cfr. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. "Dritter Teil. Der poetische Text im Horizontwandel des Verstehens". Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991 (c1985). [Todas las citas de la bibliografía en alemán son traducción mía.]

características de la modernidad. Estamos inmersos en una historicidad ligada a una temporalidad lineal; si bien ésta queda sujeta a correcciones, si bien existen otras historias, cada una es, siempre, única en el momento de su pronunciación o representación. Esta experiencia se traduce (como obligación) en una serie de prácticas canonizadas de intermediación literario-cultural. Contrario a lo que ha sucedido con muchos otros pre-juicios¹⁷ del pensamiento moderno, éste no ha sido cuestionado sino entre los teóricos de la posmodernidad quienes, al negar el concepto de progreso, acabaron también con el de cambio y de la historicidad correspondiente¹⁸. Este ambiente post-histórico, sin embargo, no tiene relación alguna con las reflexiones indispensables en torno a la manera de cómo se construyen y utilizan los contextos mencionados.

En vista de los resultados, mi propuesta consiste en utilizar como referente la sola constructibilidad, los elementos no ordenados aún en forma histórico-lineal. Se pretende, así, salir del círculo vicioso conformado desde la construcción política y cultural del Estado mexicano posrevolucionario que pretende englobar todas las tendencias mediante una estructura social que se representa a sí misma como logro y resultado, y cuya fuerza hegemónica se impone en la mayoría de las veces a las interpretaciones históricas correspondientes.

Debo advertir que, contraria a la mencionada obligación del crítico y justamente por la manera en que percibimos la década de los noventa, despoja-

¹⁷ El concepto de prejuicio es fundamental en la teoría de Hans-Georg Gadamer; véase *Verdad y método*, Salamanca, Editorial Sígueme, 1985, vol. I, II.12, "Los prejuicios como condición de la comprensión", pp. 344ss.

¹⁸ Para una mayor comprensión de lo que significa el cambio de un pensamiento histórico-lineal a la llamada post-historia, y sus posibles consecuencias para la construcción del sentido, véase el lúcido ensayo de Jörn Rüsen, "*Historische Aufklärung im Angesicht der Post-Moderne: Geschichte im Zeitalter der 'neuen Unuberischlichkeit'*", en *Zeit und Sinn Strategien historischen Denkens*, Frankfurt, Fischer Wissenschaft, 1990, pp. 231ss. Especial consideración merece en este contexto la siguiente pregunta de Rüsen: "¿Existen ya formas de pensamiento que recuperan el presente para la conceptualización de una relación histórica, de una manera completamente distinta que ya no sea la de un cambio? Aún no existe ningún sistema de pensamiento unificado y sencillo de identificar." (p. 243)

da de los grandes sistemas de pensamiento y por lo mismo más fragmentaria de lo que suele ser todo presente en la percepción de quien lo vive, no construiré un nuevo contexto histórico llamado “los años veinte” (ni siquiera uno que llevaría el aviso “construcción no definitiva”, con el cual confrontaría, en mi lectura, los textos estridentistas. Consciente de la angustia que esta negación conlleva, no me queda sino pensar que, ante la expectativa de ver lo fragmentario no como fin de una era, en un horizonte finisecular nostálgico, sino como posibilidad de una crisis que también es riqueza y apertura, el riesgo y el suspenso de la incertidumbre como bases de la reflexión bien valen la pena.

¿Por qué?

Las preguntas aún no planteadas son las oportunidades del siguiente intérprete [...]. La relación entre pregunta y respuesta en la historia de una interpretación es determinada en primer lugar por categorías de enriquecimiento de la comprensión (sea complemento o continuación, cambio de acento o un nuevo enfoque) y sólo en segundo lugar por la lógica de la falsabilidad.

Hans Robert Jauss, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik

Al grupo de los estridentistas no se les olvida simplemente. Por oposición a los Contemporáneos, se les recuerda como malos poetas; escandalosos, inmaduros. Se les recuerda como poetas revolucionarios por sus temáticas, pero menos vanguardistas de lo que pretendieron. La opinión de Alfonso Reyes, a quien los estridentistas quisieran respetar como a uno de los suyos, pesa:

En México, el Estridentismo está también justificado, y si hemos de mencionar lo malo, lo tiene usted en esa pedantería que lucha por asustar al burgués y al académico. He visto con simpatía todo esto, pero no siento la necesidad de renovar mi estética, de cambiar la que hoy empleo y que me basta para expresar lo que quiero decir.¹⁹

¹⁹ Alfonso Reyes, “Después de once años de ausencia (entrevista de Ortega)”, *Revista de revistas*, 18 de mayo de 1924, p. 10-11

Se les recuerda o bien como un grupo que mejor hubiera pasado al olvido; o bien como poetas malentendidos, a los que no se les ha hecho justicia, a los que no se les ha perdonado. Llama la atención cuando un movimiento literario recordado como malo no es, sencillamente, olvidado. Algo debe haber en ellos, aparte de “lo malo” que eran, de otro modo, no sería tan importante recordar su falta de calidad: se les olvidaría como a tantos otros. Quiero pensar que la insistencia-en la memoria negativa tiene una función en la construcción de la cultura nacional. La pregunta que retomo, para estudiar el Estridentismo, no es, entonces, si realmente eran malos, ni por qué, ni en comparación con quién. La pregunta es: ¿por qué es tan importante *recordar* que son malos?

Un falso problema

Todo lo que cuentan está desmentido por lo que no cuentan; y la doble engañifa resulta a su vez desmentida por los hechos reales, y éstos, por la infinita y esencial irrealidad del mundo.
Augusto Roa Bastos, El fiscal

Lejanos quisiera suponer los tiempos cuando el crítico se paseaba como ornitólogo, *El Manual* bajo el brazo y la seguridad en el rostro, porque allí estaban clasificados los géneros y familias de todas las aves descritas con exactitud y lujo de detalle: forma de pico, color de plumas, forma de garras; cómo pían y qué semillas o bichos comen... *El Manual* bajo el brazo, digo, y en busca de un espécimen vivo para identificarlo de acuerdo a lo que indicaba el libro. Así, el crítico literario tradicional se paseaba con su *Libro de Historia* bajo el brazo e identificaba aquellos temas de la realidad que aparecían en los textos de la selva estridentista.

No partamos de un error: ni el movimiento ni los textos estridentistas ofrecen información directa sobre la situación “real” de los años veinte; no *están* allí hechos y acontecimientos históricos -ni abiertamente, ni en clave. Y pe-

dírseles porque encontramos términos que aluden a lo que a nosotros nos suena a lo que ellos deben haber vivido, para luego reprenderlos porque pese a ello no vieron los veinte como según nuestro presente debieron haber sido, no sólo es abusar de ellos y de la literatura: es hacer el ridículo nosotros, porque les *imponemos* nuestro horizonte.

La tentativa de enfocar simultáneamente la obra como la realidad misma, y el contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a algunos, dada la fuerza con que se arraigó el prejuicio del divorcio entre historia y estética, forma y contenido, erudición y gusto, objetividad y apreciación. Una crítica equilibrada no puede, sin embargo, aceptar estas falsas incompatibilidades[;] al contrario, debe procurar mostrar que son partes de una explicación tanto cuanto sea posible, de su totalidad, que es el ideal del crítico, aunque nunca lo alcance, en virtud de las limitaciones individuales y metodológicas.²⁰

Evidentemente, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela saben perfectamente bien que la historia no puede ser eliminada de la conciencia social del ser humano. Esta presencia histórica, y eso lo saben perfectamente bien los críticos literarios, es tácita; saben, además, que la historia es porosa y permite la entrada a *muchas* historias, historias personales que, bien que mal, desajustan el sentido otorgado al tiempo en función de toda la sociedad. Pareciera que, malentendida, la tarea de ellos, los críticos, consiste en reajustar este sentido. Pero aquí cabe una advertencia: si bien la historia se abre cada vez más a las historias, lo público a lo privado, no es para que lo privado pueda ser ajustado ni ajusticiado, como suele suceder con cierta frecuencia. El desajuste de la historia por muchas historias, acto de fragmentación y resignificación, siempre es más que un acopio de historias privadas donde extraer aquellos elementos que se adapten sin mayor problema a “nuestra” visión de la historia, pretenciosamente *la* historia.

Quizás no sean evidentes las confusiones teóricas en potencia que nacen

²⁰ Antonio Candido, “Introducción” *Formação da literatura brasileira*, en Alberto Vital (editor), *Conjuntos Teóricos y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 1996, p. 314.

de las particularidades escriturísticas literaria, historiográfica, ensayística, reflexiva. Pero quedarse en un nivel donde el quehacer crítico se centra en los problemas texto-contexto, literatura-historia, es ignorar los desafíos de la lectura.

Frente a los propósitos del movimiento de vanguardia, un estudio cuidadoso de la recepción, así como el análisis del movimiento estridentista en México revela el carácter tradicional de los métodos usados por la crítica literaria. Es indiscutible la falta de correspondencia entre escritura y lectura o, dicho de otro modo, entre proyecto creativo y voluntad poética por una parte, e interpretación, comprensión y explicación por la otra.

Detrás de las lecturas se manifiesta una serie de supuestos, de consideraciones aceptadas con premura que se oponen, a su vez, a las teorías actualmente vigentes que reflexionan acerca de cómo acostumbramos construir nuestro conocimiento en torno a la realidad (en primer lugar la realidad histórica a la que concedemos mayor objetividad que a las cotidianidades individuales). Mientras, toda la amplia gama de las no realidades (la ficción, la producción cultural o, más delimitada, la producción estética) se ve excluida de estos mismos parámetros de conocimiento. Existen otros parámetros, otros métodos, otros supuestos para otros conocimientos, se me dirá. Éste no es, sin embargo, el problema; en el fondo de estos supuestos teóricos existe, finalmente, otra presunción más, ligada a un pensamiento que define cada concepto en función de cómo se distingue de otro, siendo los límites del primero, a la vez, los límites contrarios del otro; un pensamiento bipolar que nos sugiere definir casi todo en términos de oposición de dos (realidad-ficción, por ejemplo).

El Estridentismo (con eso nos hace ruido hoy) no se realiza con base en una estética que afirme algo, ni a una de la negación. Explora lo que queda entre uno y otro, el límite, un lúdico tercero, imposible de pensarse frente a lo que parecía dualidad. La ciencia de los ojos cerrados, la que explica todo en base a certidumbres construidas, la que imagina contextos sólidos, insolubles, resistentes a las posibles fisuras, finalmente no sabe leer.

De la irrealidad: una percepción

...la totalidad del género humano de repente se habría ausentado de la realidad...

Elias Canetti, La provincia del hombre

Tratar con cosas del pasado es un acto lleno de contradicciones: no podemos sino, una y otra vez, seleccionar datos de acuerdo al final de la historia, es decir, de acuerdo al lugar donde estamos nosotros. Sabemos, por otra parte, que la realidad es mucho más amplia y que parte de la tarea consiste en buscar lo que solían ser proyectos, expectativas, horizontes. Nos sabemos uno de los futuros posibles del pasado, identificamos uno de los pasados posibles como el antecedente obligatorio de nuestro presente, aquello que parecía adelantarse a su propio tiempo y vislumbrar el nuestro: la combinación exacta que permite vernos como la única solución real de aquellas eventualidades que parecían abiertas, la conjunción precisa que todo lector-escritor requiere para arraigar su propia tradición. No obstante, sospechamos que se extraviaron otros futuros posibles de aquel entonces que apuntaban a realidades paralelas a la nuestra, engañosas duplicidades que no por ello son menos significativas.²¹

La percepción y la expresión estética de realidades diversas, como lo es la literaria, dependen en primer lugar de la construcción de estas realidades en la conciencia de los lectores; a la vez, y como incremento de la experimentación, se adhiere a la construcción de la imagen de uno mismo: el yo poético, el autor, el lector en sus distintas realidades.

El Estridentismo, en su pretensión de romper con el pasado y no apostar por un solo futuro, se coloca en el umbral de nuevas percepciones, en una como irrealidad en tanto ésta se fuera construyendo y concretando. Los andamios de

²¹ Para ahondar en la problemática de la relación que se establece entre el presente y el pasado, existe una bibliografía casi infinita. recomiendo sobre todo las obras de Reinhart Koselleck, Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Jörn Rüsen, Michel de Certeau y Paul Ricoeur

esta construcción son interiores -no se refieren a una historia hecha, determinada. No sólo se trata de temporalidad, espacialidad, corporeidad como entes abstractos al interior de los cuales se construyen las realidades. Se trata de esos mismos entes como esencia concreta de lo que nos permite experimentar sensaciones, aun cuando por falta de una tradición y la negación de una autoridad, nos parezcan, más que irreales, literalmente “fuera de lugar”.

Una reflexión sobre los veinte y de cómo los hemos estado percibiendo y construyendo, nos muestra insuficiencias para los noventa, puesto que es excluyente de ciertos elementos que podríamos ver ahora. El movimiento estridentista es un buen ejemplo: no cabe en ninguna de las visiones de los veinte, a no ser como grupo escandaloso, poco trascendente a nivel estético; o como grupo con intereses políticos de izquierda, imagen que nos ofrece la recepción de la literatura, en particular de la producción estridentista, con horizontes historiográficos y socioculturales de los setenta.

El contexto histórico-cultural, el de una década como los veinte, no es, para quienes la viven y la perciben como lo hacen los estridentistas, algo formado, con parámetros transparentes. No se puede observar una evolución clara, los acontecimientos no son ordenados, el espacio y el tiempo en que se viven, son esencialmente caóticos. Al describir este caos desde su futuro, al narrar su funcionamiento con una seguridad posterior, lo volvemos orden. Sin embargo, concluir que el Estridentismo es, en su concepción, ahistórico, sería poco menos que falso. Sugiero, al contrario, aprovechar esta contradicción fundamental en la crítica: por qué no despojar la imagen de los veinte de su carácter funcional de una contextualidad anunciada, y devolverle su naturaleza estridentista. Para ello, supondré que la esencia de lo que perciben los estridentistas en su entorno cultural, social e histórico, son signos de un proceso no unilíneal, no ordenado: un caos generativo, resultado de una idea porfiriana de progreso y de modernidad que estalló en la Revolución mexicana. Con la experiencia reciente de una clase media atemorizada, y a la vez atraídos por las posibilidades que ofrece un

país donde todo parece estar abierto, los estridentistas niegan en principio todo aquello que podría derivar en la misma linealidad única de otro progreso.

...si aceptamos la realidad en la minucia completa de sus discordancias y singularidades, sin querer mutilar la impresión vigorosa que deja, tenemos que renunciar al orden, indispensable en toda investigación intelectual. Ésta sólo se efectúa por medio de simplificaciones y reducciones a lo elemental, a lo predominante, en perjuicio de la riqueza infinita de los pormenores.²²

Contrario a la sugerencia de Antonio Candido ("Es preciso, entonces, ver sencillez donde es complejo, intentando demostrar que lo contradictorio es armónico"²³), propongo detenernos en este caos generativo y usarlo, si no como contexto político-social, sí como referente constante a lo largo de las reflexiones en torno al Estridentismo. Lo anterior parece apuntar a un cambio de perspectiva de la crítica, si bien no tan simple como aparenta, y con el riesgo que encierra la falta de seguridad formal: lo ordenado por lo caótico, los resultados por el proceso -a no ser por un rasgo peculiar: la diferencia es la misma que la sensación que se tiene ante una maraña con infinidad de hilos multicolores enredados y con nudos, y la que despide una cajita con veinte carretes de hilos ordenados según el color. Dicho de otro modo: la imagen que dan los estridentistas de su contexto se asemeja a la bola de hilos enredados, que en nada se parece una vez que el historiador (de los veinte, o de la literatura, para el caso da lo mismo), con infinita paciencia haya sacado uno por uno todos los hilos, para enrollarlos en carretes y darles un orden por color. Se ordenó y se clasificó el enredido caótico -y se le destruyó. Nada que ver con el caos de la primera imagen.

²² Antonio Candido, *loc. cit*

²³ *Loc. cit*

El historiador, el coleccionista

El verdadero método de hacernos presentes los objetos, es imaginármolos en nuestro espacio (no a nosotros en el suyo). (Así lo hace el coleccionista, así la anécdota.)
Walter Benjamin, *Passagenwerk*

Un análisis enfocado de manera distinta del movimiento estridentista pretende mostrar, justamente, una salida: no un posible intento de incluir o adaptar a los estridentistas a un modelo determinado de los veinte, sino usando el movimiento como ventana hacia los horizontes de unos veinte distintos y que, sin ser los nuestros, pueden llegar a serlo.

Para esta tarea, requerimos de un historiador distinto, un historiador con corazón de coleccionista. Una colección es una totalidad de lo más inestable. Se va construyendo, sin fin alcanzable, hacia una idea preconcebida y a la vez cambiante. Una colección es, en sí, un horizonte hacia el cual se va completando, sin llegar a ser total jamás, sin llegar a ser ella misma. Contrario a una idea más tradicional acerca de lo que es un coleccionista -alguien que va sumando objetos, en la expectativa de poseer, algún día, todos los de una especie-, este nuevo coleccionista, como el historiador, no sólo piensa en agregar objetos, datos; piensa, ante todo, en los rasgos de parentesco, de semejanza, de proximidad que pudiera tener cualquier objeto que se acerca a los que ya posee.

Quizás -dice Walter Benjamin-, el motivo más oculto del coleccionista se puede describir de la siguiente manera: emprende la lucha contra la dispersión. El gran coleccionista es rozado originalmente por lo entredado, lo disperso en que se encuentran los objetos en el mundo [...] El coleccionista reúne lo que está vinculado entre sí, y logra enseñar algo sobre los objetos, *mediante su parentesco o su sucesión temporal*.²⁴

Y entonces empieza lo verdaderamente emocionante: relacionar lo coleccionado entre sí.

²⁴ Walter Benjamin, *Passagenwerk* I. Frankfurt, Suhrkamp, 1982, p. 279 [cursivas mías]

Si la colección y la historia, como práctica y como pretensión, permanecen siempre en el horizonte lejano de lo prefigurado y a la vez cambiante, los estados intermedios se traslucen en otras prácticas: en la alegoría²⁵, por ejemplo, o en las antologías, donde la misma selección y el orden dado a los fragmentos, convierten a éstos en “esencia” de la realidad: lo que la representa virtualmente en su totalidad. Y entonces el fragmento antologado insinúa un conflicto que le es inherente desde su origen: el de la representatividad. Entre la antología y la colección, entre la alegoría y la historia narrada, ¿en qué momento el fragmento se aferra a su significado original y representa su origen histórico? ¿En qué circunstancia adquiere un sentido nuevo, al interior del conjunto de la antología, perdiendo así su historicidad original? ¿En qué lectura una antología ofrece las posibilidades de una visión histórica y, a la vez, de otra que es estética? ¿En qué acto de significación deja de representar una tradición y se convierte en propuesta estética?

Una colección armada temporalmente, una colección en proceso de hacerse, una colección que se expone a las miradas de un público (una exposición, con otras palabras) se vuelve verdaderamente fascinante cuando uno la visita como una (si bien artificial) “escena de los hechos”. Las exposiciones son una reconstrucción del “lugar de los hechos”, una “escena del crimen”. Una reconstrucción de los hechos es, pues, un artificio creado con el propósito de repetir la realidad según lo que cada quien recuerda; en el caso de una exposición, según lo que el curador cree que responde a lo que quieren recordar todos aquellos que no necesariamente estuvieron presentes. Y un buen curador es el que ofrece a cada quien su propia memoria particular. Lejos de ser relativista, logra presentar una memoria cultural, colectiva.

²⁵ Benjamin es más radical: “El alegórico constituye prácticamente el polo opuesto del coleccionista. Renunció a la idea de querer aclarar las cosas mediante la investigación, por aquello que podría tener un parentesco o cierta pertenencia con ellos. Los separa de su contexto y desde un principio, lo deja a su criterio y a su conocimiento profundo aclarar su significado.” *Loc. cit.*

En lo que consideramos nuestra realidad, el concepto de lo espacial se convierte en espacio concreto (tanto real como imaginario) en su relación con el ser humano. El espacio sólo tiene significado cuando es ocupado, usado, transitado, cuando se le hace funcional, se le aprovecha (¡sobre todo en la conceptualización de la historiografía occidental!).

Por el contrario, en la poesía, si bien el espacio tiene significado en función de la relación entre el ser humano y el concepto de espacialidad, el uso y las reciprocidades cambian. El texto literario construye y constituye, en sí, un espacio poético propio que rebasa los espacios ya existentes (en la realidad tanto como en la imaginación)²⁶. No son simples descripciones de la “realidad”; cada texto es construcción de imágenes poéticas a través de imágenes poéticas.

El universo estridentista

Muros. Admirable la disciplina a la cual están sujetos en esta ciudad [Marsella]. Los mejorcitos, en el centro, portan librea y están a sueldo de la clase dominante. Están cubiertos con motivos estridentes y se han entregado en toda su extensión cientos de veces al año más reciente, a las “Damas de France”, al “Chocolat Menier” o a Dolores del Río. En los barrios más pobres, los muros se han movilizado políticamente y colocan sus grandes letras rojas como precedentes de las guardias rojas, ante los astilleros y los arsenales.

Walter Benjamin, Denkbilder

Entre un manifiesto y el muro donde lo pegó el poeta, caben universos.

²⁶ “Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente .” Hasta aquí, estamos de acuerdo con Aristóteles (cfr. *El arte poética*, III,7, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 45). La duda surge, no obstante, cuando Aristóteles diferencia al poeta del historiador, afirmando que “la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen.. ” Pero esta diferenciación se discutirá más adelante.

Primera parte:
POSPRODUCCIÓN

El Estridentismo, movimiento literario y artístico de vanguardia, se sitúa, en cuanto a su periodo de mayor acción y producción, en un espacio con nombre de tiempo: los años veinte mexicanos. No negaré posibles influencias de la vanguardia internacional. Tampoco desmentiré la importancia de la década de los veinte en la construcción del México post-revolucionario. Ni siquiera disputaré que los estridentistas tuvieran intereses políticos concretos en este proceso de institucionalización de la sociedad mexicana. Será, no obstante, a partir de un breve análisis de la primera exposición estridentista en 1924 y sus distintas descripciones, y las maneras de cómo se construye un periodo histórico en la historiografía (los veinte para nuestro caso), que quisiera mostrar los alcances de las distintas recepciones que ha tenido el Estridentismo: las que se cierran sobre la lectura y ciegan los horizontes en función de intereses ajenos a la crítica literaria, y las que, al contrario, abren las perspectivas hacia los horizontes culturales, hacia las expectativas de las lecturas.

Observar los choques constantes entre la producción de la crítica y las provocaciones estridentistas que la ocasionan, me permite analizar ciertas características de un discurso literario que no se deja integrar fácilmente a las expectativas de una tradición literaria que, pese a ello, vuelve una y otra vez sobre la misma pretensión. Estas tentativas de integración se realizan sobre todo con base en una configuración temporalizada de la cultura, contra la cual se dirige en buena medida la voluntad de ruptura que propone el Estridentismo. No es sino en la recepción donde la visión encontrada en cuanto al uso de la temporalidad deriva, con frecuencia, en problemas de interpretación y provoca apresurados juicios de descalificación.

Queda en tela de juicio que las mencionadas bases de la recepción tradicional sean las más idóneas para el análisis del movimiento estridentista. La sospecha de que no sea así, me lleva a sugerir una propuesta de lecturas, estridentista en esencia, al ser desmantelada toda posibilidad de seguir utilizando de la misma manera los anteriores fundamentos interpretativos.

La exposición

Se realizó la primera exposición estridentista en el Café de Nadie, una tarde iluminada de carteles. 5,000 boletos vendidos con diez días de anticipación aseguraban el éxito; subterráneamente los políticos preparaban sus porras compradas de lance en la desvergüenza para atacar a los expositores; la realidad frustró sus afanes; palidicieron ante la multitud que llenó de hurras a los presentistas y aplaudió la irreverencia de los introductores de los gritos.¹

Cuarenta y un años después, Germán List Arzubide describe el acontecimiento en otro libro que publica bajo el mismo título, *El movimiento estridentista*, y que, visto en conjunto, tiene poco en común con el primero:

Se hicieron invitaciones, se citó a la gente para el Café de Nadie y la gente acudió en masa a la primera exhibición. Nos retratamos para los diarios, se nos hicieron entrevistas, caricaturas, anotaciones biográficas, fue la consagración de nuestras actividades. Estábamos ya en la pantalla del público. Habíamos domado a los críticos, que silenciosos, nos veían pasar en gruño victorioso y doblaban el pico en sus jaulas de hambre de ideas.²

Fotos de la época muestran las amplias avenidas de la Colonia Roma; en el cruce de las avenidas Jalisco y Orizaba, donde se encontraba el Café de Nadie, aparecen un par de casonas, todavía a medio construir; en otras tomas, jardines, parques y camellones. Detrás de las descripciones de la exposición estridentista de 1924 hay un gran esfuerzo por llenar el escenario, por sustituir con un acto multitudinario el motivo de un solitario López Velarde en la Avenida

¹Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 62-63.

²Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1967, p. 26. Vid comentario *infra*, pp. 101-102.

Jalisco, en busca de la imagen de una muchacha enguantada. Los estridentistas, mediante sus descripciones, se hacen cargo de todo: ponen el espacio, la escenografía, a los actores, el público en contra, las porras a favor, contratan a los críticos, se encargan del intento de censura por parte de los políticos, convocan a la prensa, a los entrevistadores con todo y fotógrafos, sin olvidar los efectos de sonido con gritos y aplausos.

También en 1967, el otrora poeta estridentista Manuel Maples Arce, quien durante los años cuarenta y cincuenta había publicado varios ensayos en torno a temas relacionados con las artes plásticas en México, recuerda a su vez esa exposición, sobre todo en lo referente a la pintura:

Las condenaciones del vanguardismo no sólo abarcaban a la literatura, sino a la pintura, y en este aspecto, contribuía yo a infundirle un nuevo impulso. Vi con placer que [Fermin] Revueltas interpretaba el paisaje de manera diferente, los escultores modelaban con una concepción audaz; [Ramón] Alva de la Canal reconciliaba su impresionismo de Coyoacán con formas más construidas y Leopoldo Méndez, en sus grabados, de una honda interpretación social, captaba el espíritu popular. Con estos elementos organizamos una exposición en el Café de Nadie, que causó más de un sobresalto y tuvo numerosos ecos en la prensa. Fue la primera exposición de esta índole que se hizo en México. Años después la repetimos con nuevos aportes en un café de chinos próximo a la Cámara de Diputados, y más tarde, en un salón de la avenida Madero.³

Cada vez más tenues resultan los recuerdos: a más de medio siglo de su primera descripción, List Arzubide expresa en una entrevista otorgada a Esther Hernández Palacios:

Un día resolvimos hacer nada menos que una reunión de tipo literario, y se llevaron poemas, cuadros de Rafael Sala, español que después se marchó a los Estados Unidos y murió allí; de Revueltas, de Méndez, de Alva de la Canal, y además se leyeron poemas... en fin, se hizo una pequeña reunión muy agradable.⁴

³Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, Madrid, Editorial Plenitud, 1967, p.133-4.

⁴Esther Hernández Palacios, "Entrevista con Germán List Arzubide, en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 221-2.

Los Contemporáneos “de ayer” (los de Guillermo Sheridan⁵) ni se acuerdan de aquella reunión -y eso que nadie podría negar la lucidez y el conocimiento de aquellos muchachos poetas y jóvenes críticos. El único que no se salva de hacer acto de presencia es Xavier Villaurrutia -no el de Sheridan, pero sí el de List Arzubide:

Tengo una foto de ese día y en ella se puede ver a Xavier Villaurrutia que se asomó a ver qué estábamos haciendo. También se asomaron dos o tres periodistas y gente así. Se habló ya mucho del movimiento, se publicó alguna cosa en *El Universal Ilustrado*, y aquello sonó y resonó.

-¿Pero fue sólo una reunión?

-Una reunión, sí; aunque preparábamos más cuando nos tuvimos que ir a Jalapa.⁶

La presentación del acontecimiento, hecha desde el punto de vista de testigos que aparentemente recurren a su memoria, plantea dudas y la necesidad de un análisis complejo. Como integrantes de un grupo, personas y personajes, escritores y artistas plásticos de la cultura de los veinte, exponen y presentan obras individuales en un espacio que setenta años después será, tan sólo, una leyenda. (Se) exhiben en aquel café, definido mediante una negación (“...de Nadie”), y ante un público general, además de críticos y periodistas que acuden en tales cantidades que, aun como leyenda, resulta ciertamente inverosímil -tan inverosímil que los investigadores que, tiempo después, describen la época, poco o nada dicen de la exposición; hay más críticos que no la mencionan que quienes sí le dedican una línea. No obstante, nadie parece tener la menor duda de que el acontecimiento como tal haya ocurrido.

Eso se debe a nuestra ¿capacidad? de proceder limpiamente a desenredar y clasificar: fecha, hora y dirección son datos de carácter histórico; la invitación con el programa, reproducida en *El Movimiento Estridentista* de 1926, la foto

⁵ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985

⁶ Esther Hernández Palacios, “Entrevista...”, *op cit.*, p. 222.

mencionada que testifica la presencia de Villaurrutia (aunque no la hayamos visto), documentan gráficamente el acontecimiento. La presencia de “dos o tres periodistas y gente así” parece más o menos verosímil, sobre todo porque los ecos en la prensa, *El Universal Ilustrado* por ejemplo, son, asimismo, datos verificables. Las masas que acuden, los 5,000 boletos vendidos, por el contrario, no pueden ser sino exageraciones. La anécdota de los políticos que tratan de boicotear la exposición, además de exagerada, se nos figura como parte de la animadversión estridentista típica. Finalmente, los hurras del numeroso, silencioso y comprensivo público, el “aguzado silencio de la comprensión”⁷, son no sólo otra exageración sino, además, contradictorios.

En estas descripciones, cuanto más elementos se alejan de los parámetros que determinan nuestro sentido de lo verosímil, tanto más difícil resulta, aun setenta años después, hablar de imaginación y realidad como si fuesen contrarios. Y más delicado resulta, también, tender relaciones directas entre los dos polos, cuando contenidos, temas y acontecimientos proceden de discursos distintos y todos sabemos que la literatura no debe leerse “literalmente”. ¿Por qué, si se reconoce una obvia ironía en la declaración de Germán List Arzubide, quien reporta “5,000 boletos vendidos” para la exposición; por qué, pregunto, se le critica cuando añade que esa exposición fue la consagración de los estridentistas que pronto se habrán de declarar “clásicos”⁸? Repentinamente olvidados del tono irónico, críticos e historiadores de la literatura rechazan el epíteto como pretencioso: ¿reflejo inconsciente -si con la consagración no se juega, con “los clásicos” menos- y, de paso, un regaño literario-histórico para quien “sobrestima” su trascendencia?

⁷ List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 64.

⁸Al pensar en lanzar un último manifiesto, en una carta a Salvador Gallardo fechada en febrero de 1926, List Arzubide se refiere a la necesidad de que “dijamos todo lo que pensamos hacer ahora que somos ya los clásicos del momento de hierro”, y a poco tiempo, en otra carta, en este último manifiesto pensado se trata de “declarar que el Estridentismo ha inaugurado ya su período clásico” (Cit. por Schneider 1970, p. 205)

Es molesto, pero pese a los mencionados datos históricos, verosímiles y verificables, la situación escapa, por culpa de unos cuantos detalles, a toda posibilidad de ser narrada, clasificada y aceptada como escena histórica. Para reafirmar lo que sabemos -lo que tuvo lugar-, agradecemos descripciones como la siguiente, que se refiere ya no al acontecimiento como tal, sino al contenido de la primera exposición estridentista:

Se exhibieron los cuadros agarrados al clamor colorista, de Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier González, Máximo Pacheco. Las máscaras estridentistas donde Germán Cueto descolgó el gesto de los precursores, abultando el carácter formidable sobre del muro reaccionario. Esculturas de Ruiz, selladas de precisión, arquitecturadas de fuerza, compendian la síntesis de todos los complejos subitáneos, inmóviles en el hombre. Y luego, bajo la sanción humorista del té, se leyeron los poemas fértiles y avisores: Maples Arce, list Arzubide, Salvador Gallardo, Luis Felipe Mena, un capítulo de "EL CAFE DE NADIE", de Arqueles vela, todo entre el aguzado silencio de la comprensión.⁹

Aun el crítico literario más escéptico confiará en que la enumeración de cuadros, máscaras, esculturas, poemas -el orden no importa tanto- nos dé la idea más correcta de la exposición; faltan, en estas descripciones, casi en su totalidad los temas, los asuntos de los que tratan los cuadros. No así en otro reporte, nuevamente citado por Schneider de la edición de 1967: "Fábricas levantando el brazo ardiente de sus chimeneas, afirmas y robustas en sus muros de sudor y de esfuerzo", "musculturas de verticales obreras, ansiedad de hacer del dibujo la gráfica del momento". Pero ya los "colores asomados a la ventana de una forma intencionada, medularmente equilibrada", o la "serenidad disgregada de la línea"¹⁰ se alejan nuevamente de los temas y se acercan a lo atmosférico.

Ahora, para que también nosotros confiemos:

⁹List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 62-64.

¹⁰List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1967, p. 26-28

El sábado 12 de abril a las cinco de la tarde -relata Luis Mario Schneider-, se inauguró en El Café de Nadie la primera exposición del Estridentismo. El acto consistió en una armónica fusión de literatura, música y plástica. Arqueles Vela fue el encargado de abrir el 'Té invitación' con la 'Historia del Café de Nadie'; leyeron poesía Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Se exhibieron cuadros de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco. Germán Cueto presentó una colección de 'Máscaras' de los principales pintores y poetas del movimiento y Guillermo Ruiz mostró algunas de sus esculturas cubistas en medio de un ambiente de bohemia subversiva, entremezclado con anuncios comerciales como 'Beber Moctezuma o no beber' y 'Fume Primores del Buen Tono'.¹¹

¡Quién no reconoce en los nombres mencionados a artistas y escritores reales de la época! -aunque hay que recordar que *Los Nombres*, si bien unos años después serán de los más importantes en la plástica mexicana, en estos momentos son apenas los de unos jóvenes que no tienen, todavía, la gran obra realizada.

Una especie de filtro cubre las distintas descripciones tanto de la obra expuesta como de lo que sucedió durante la exposición; las leemos como apreciaciones personales, como valoraciones con sus respectivas interpretaciones a las que aplicamos una especie de medidor de lo verosímil. Las descripciones hechas desde la perspectiva del joven List Arzubide parecen ser, si bien más inmediatas, también más exageradas que las que se encuentran en los recuerdos ya sea del propio don Germán y que datan de más de medio siglo después, ya sea de las memorias de Manuel Maples Arce. Finalmente, un grado mayor de objetividad, si bien no el máximo, se le adjudica a la descripción basada en la investigación del historiador del movimiento, Luis Mario Schneider.

Tenemos una arraigada tendencia a nivelar las descripciones, pensando (y aun sin pensar) en extraer los datos que nos ofrezcan el resultado más objetivo, más cercano a esa realidad histórica en cuyo valor insistimos con tan visible necesidad. Si a eso añadimos que los nombres mencionados no requieren mucha

¹¹Schneider 1970, p. 85-6

explicación -como supone también Schneider-, ya que a partir de los sesenta la mayoría de ellos son ampliamente conocidos, este supuesto se debe a otro: el historiador escribe para un tipo de lector que “ya sabe”, “ya conoce”. En esta enumeración a secas, apenas comentada, el significado no lo dan ni la exposición, ni el relato de Schneider acerca de quienes la integran -lo da, en caso de que lo dé, el lector culto, el que está enterado de la importancia futura de los nombres mencionados. Sólo que con eso, la exposición pierde la obra (no es posible visualizar los cuadros que se exhiben) para quedarse con nombres-símbolo.

Ahora, si lo que finalmente queda de la primera exposición estridentista, son datos históricos nivelados, una lista de nombres próximamente famosos, y una que otra cita contrastante, un simple toque de autenticidad; si éste es el extracto purificado y normatizado que entrará a la historia, ¿dónde quedará todo aquello que acabamos de excluir por exagerado, poco verosímil, por tratarse de provocaciones, burlas, intentos de presentarse como algo que no son?; ¿apreciaciones personales en el mejor de los casos?

Lo que me preocupa no es nada más un problema de selección de datos, sino que se supone la existencia de datos que no deben ser seleccionados porque no responden a lo que se define, en función de los supuestos, como “datos aptos para formar parte de la historia”. Porque en el caso particular de la primera exposición estridentista, también podríamos describir un espacio que reunió “cuadros agarrados al clamor colorista”, una exhibición definida mediante una serie de sinestias, realizada “bajo la sanción humorística del té”; podría ser el lugar que atrajo porras compradas por los políticos para atacar a los estridentistas, porras que terminan palideciendo ante la multitud que llenó “de hurras a los presentistas”. Podríamos hablar de las consecuencias de la reunión que “causó más de un sobresalto y tuvo numerosos ecos en la prensa”, o de la “consagración” del movimiento estridentista que afirma haber domado a los críticos. Podríamos tener todo ello si no fuera porque estas descripciones termi-

nan ajustadas a la norma histórica, domesticadas por los historiadores (y no simplemente relativizadas para evitar desmesuras).

Si, al desmenuzar y seleccionar la información acerca de una exposición, lo que se percibe esencial de ella, la *visión estridentista* del acontecimiento, queda excluido de la historia como narración verosímil (si dejamos de lado que el concepto de verosímil va de acuerdo a algo, algo que a su vez depende de un contexto...) -¿no será que se tenga que plantear un acercamiento que no se base, por razones de principio, en una división que pone del lado de lo verosímil (y por lo tanto, real, válido) la historia, y del otro lado... lo excluido, la nada -por lo pronto y antes de aventurar alguna clasificación de lo no-histórico?

La duda toma forma y crece a tal grado que nos exige reflexionar acerca de cuáles son los datos que suelen usarse para darle la idea, la línea principal o la estructura histórica a un acontecimiento, y cuáles son los elementos que rebasan esa estructura. Preguntando de otra manera: ¿qué pretendieron los estridentistas cuando se les ocurrió hacer una exposición para dar cuenta del estado de su movimiento, y qué tanto lograrían transmitir de sus expectativas hacia la futura recepción? En comparación con la manera en que se presentó, dos años atrás, la vanguardia brasileña en la Semana de Arte Moderno de 1922 en São Paulo, evento que sentó precedentes difíciles de alcanzar por cualquier otro movimiento, la exposición estridentista en el Café de Nadie se percibe como un acontecimiento de lo más modesto -no así la *descripción estridentista* de la misma; modesta resulta, también, en comparación con la gran maquinaria propagandística organizada por Marinetti no sólo en Milán, sino a lo largo y ancho de Europa: la misma Italia, Francia, Alemania, Rusia, España, Inglaterra. La práctica de las exposiciones donde intervienen varias disciplinas artísticas, donde se exhiben, manifiestan, representan las ideas de un movimiento, no son, pues, novedad entre las vanguardias: no es posible imaginarse a los dadaístas sin este tipo de presentaciones e exhibiciones, verdaderas funciones donde ellos literalmente *actuaban* el movimiento dadá. Pero al mismo tiempo es imprescin-

dible mencionar, más allá del grado de trascendencia histórica de cada uno de los diferentes acontecimientos, la importancia que adquiere para el Estridentismo no tanto la exposición en sí, sino su descripción: la narración literaria, paródica incluso, del evento.

Surge entonces la otra pregunta: ¿cómo es que, en lo que a las diversas revisiones históricas del Estridentismo se refiere, la crítica no ha logrado responder al conjunto de la información obtenida a través de la exposición del 24? ¿Cómo podemos extender nuestra atención a lo que se sale de la estructura histórica, independientemente de que esa misma estructura predispone aquella parte de nuestra mente que construye los significados en y del tiempo?

Las preguntas retuercen visiblemente el interés por conocer los acontecimientos históricos relacionados con la primera exposición estridentista, para descubrimos la necesidad de encontrar modos de lectura de las obras estridentistas, sin obligarnos a distorsionar o reducir sus posibles significados, ni pretender que sus elementos (temas, lenguaje, autorrecepción, etcétera) se adapten a una realidad histórica que creemos poder determinar y conocer de antemano. Los cuestionamientos en relación con la exposición estridentista abren, al contrario, nuevas posibilidades de lectura. Hay exposiciones -y finalmente, toda reunión de elementos extraídos de su contexto original, y vueltos a reunir bajo una idea común nueva, es una exposición-, que se caracterizan por la importancia que tiene, para el sentido del conjunto, mantener la tensión entre las piezas integrantes, cada una con características propias. Lo que se pretende mostrar a través de todos y cada uno de los objetos de la primera exposición estridentista, de las acciones de sus integrantes y participantes y, además, de los efectos que describen (una serie de fragmentos de carácter altamente representativo para el movimiento), es una imagen inestable del Estridentismo como fuerza activa. Esta fuerza activa es, asimismo, una ventana hacia otros horizontes de los significados culturales e historiográficos. Así, desde el pasado, influye en nuestros horizontes historiográficos, amplía la visión, la percepción. Incluye lo que aún

no está hecho: el potencial que surge, precisamente, desde el fondo de las tensiones de los elementos mencionados¹², como se estudiará esencialmente en la tercera parte, “Estridentópolis”.

Más que ante la instantánea de *un aspecto* de la cultura nacional visto en retrospectiva, la primera exposición estridentista nos pone ante un momento planteado como hervidero de un potencial presente. Desde este punto de vista, la decisión de Luis Mario Schneider de hablar de “una armónica fusión de literatura, música y plástica”¹³, me parece poco feliz. Lo que pretendieron mostrar los estridentistas en esta y otras ocasiones, es la fuerza del grupo, sí; fines comunes, también -pero ¿armonía? La armonía (Walter Benjamin habla del “sigiloso aburrimiento del orden”) desactiva y apaga la fuerza explosiva y potencialmente detonadora de la cultura del momento, y finalmente la guarda en uno de esos clósets o baúles cuyas llaves se suelen tirar con un gesto de suma gravedad científica.

La descripción del Café de Nadie como espacio de exposición, únicamente mediante la enumeración de los objetos expuestos y la mención de la lectura de los poemas, no es toda la exposición. Será, cuando mucho, la parte formal, explícita. Lo otro, lo implícito, es todo lo demás: la ironía, la parodia, las burlas -la representación de lo formal en un tono que no es el adecuado, que exagera, se ríe, irrita y hace ruido, ruido que llama la atención y causa ecos. Aquí se exhibe, abiertamente y al desnudo, “la cultura” con toda su parafernalia: críticos “y gente así”; público; políticos que se preocupan no por la estética sino por la política de la cultura; ni siquiera el humorístico té, elemento decimonónico para toda reunión “bien”, es perdonado; reseñas, nombres y renombres que asisten -y que tendrán que enfrentarse no sólo a las personas, sino a los

¹² Las tensiones mencionadas se relacionan estrechamente con los horizontes de expectativas. Para una mayor profundización, véase sobre todo la tercera parte acerca de los cambios de horizontes, en Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., pp. 657ss

personajes: no son casuales las máscaras realizadas por Germán Cueto, de organizadores y participantes de la propia exposición. Esta otra exhibición no se monta en las paredes, no se le incluye en el inexistente catálogo, no estará presente en la historia de la literatura -pero sí permanece viva en todo aquello que fue excluido de la historia que narra el acontecimiento, por exagerado, inverosímil y poco respetuoso. Por indebido.

La primera exposición estridentista muestra una situación no sólo construida, sino descrita en el mismo instante por los estridentistas; construcción y descripción que contrastará o con la descripción y evaluación, o con la omisión de toda mención, por parte de la crítica y la historia. Esa confrontación nos muestra una diferencia fundamental en la actitud de ambos grupos, su posición y su comportamiento frente a definiciones y límites establecidos y reconocidos por todos, pero experimentados y tratados de modo distinto.

En este sentido, la exposición es sintomática para la relación entre la obra, la creación, y su recepción; y es tan sintomática que un análisis de la construcción de los supuestos previamente aceptados, de las delimitaciones y definiciones, de los parámetros y la subsecuente recepción que se base en ello, nos puede ofrecer los fundamentos para comprender cómo *no* se dio la recepción. Además, nos ofrece múltiples posibilidades para una lectura que evite la estrechez de esos supuestos y entenderlos como lo propusieron los estridentistas en su obra.

¹³*Loc. cit*

“La” década de los veinte

Una exposición como la que organizaron los estridentistas en 1924, ¿permite, en su propio momento, en el nuestro que la recuerda, una visión de la historia de aquel “presente”? Lo verdaderamente esencial no se debe buscar en estos términos. Lo que ofrece la visión de una exposición, es una solución rápida a una situación que la historiografía actual parece señalar como problemática fundamental: una situación donde no coinciden las proyecciones y percepciones, la selección de hechos o resultados, los discursos, puesto que cada uno pertenece a tiempos, sentidos y realidades distintos. Cierta atemporalidad conseguida mediante la fragmentación, descontextualización de objetos y la subsiguiente otorgación de un nuevo sentido, que termina siendo estético, son finalmente los elementos que caracterizan una exposición. Pero los problemas vinculados con la historiografía, más que resueltos, son relegados a un segundo término, lo cual presenta, de todas maneras, dificultades adicionales. Como sea, es mediante este tipo de visiones de su presente como los estridentistas encontraron la manera de armar, para el futuro lejano de su propio momento creativo, una historia personal, tratando de inducir a esa lectura “actualista”, así, hasta nuestro fin del siglo. Por lo pronto.

La importancia de una lectura de la primera exposición estridentista, reside no sólo en la reflexión acerca de cómo solemos excluir de la historia lo que no responde a elementos historizables, sino sobre todo en tanto exposición como alegoría. De manera distinta a como sucede en la historia, donde la estructura básica del pensamiento es lineal-temporal, en una exposición los elementos se ordenan de manera espacial, tridimensional. En nuestra memoria, primer espacio de toda exposición, tenemos siempre un arsenal de elementos que seleccionamos. Su orden, sin embargo, se debe al sentido (y lo condiciona) que le damos no por la construcción de causas y efectos, ni por el tiempo lineal que forma su base, sino mediante relaciones múltiples que nos permiten considerar,

en nuestra narración, elementos que, siguiendo una estructura lineal, quedarían excluidos.

Cabe una advertencia: no es casual la manera en que voy a presentar lo que estructura el pensamiento histórico y cultural: lo que se cristaliza, de cierto modo, como “nuestro” contexto, *los veinte*. Si bien el análisis y la escritura siempre obligan a un orden lineal, pretendo sugerir la posibilidad aún difusa de dejar atrás, para la conformación del contexto, el pensamiento histórico, lineal a su vez, para pasar a uno de exposición tridimensional, espacial. En este paso se tendrán que revisar los efectos de la visión histórica acostumbrada que se nos presenta a través de la recepción. Por otra parte, me parece importante mencionar algunos de los elementos que participan en la construcción del pasado. Puesto que nos ubicamos como resultado de una tradición determinada, cabe preguntarse cómo éste se fundamenta político, social y culturalmente, y en función de qué visión de nuestro presente. Como no es posible hacer caso omiso de una estructura mental de tipo histórico, estamos obligados a analizar la manera en que funciona, además de relacionar los resultados de nuestras reflexiones con la recepción y las lecturas realizadas de la obra estridentista -incluyendo aquellas que no se han hecho.

Entre las visiones del pasado, la representada por la visión hegemónica de la historia suele ser la más común, aun cuando encontramos mayor riqueza en distintos enfoques metodológicos e ideológicos que presentan algunos estudios académicos relacionados con las más diversas disciplinas (historia política, económica, social, cultural, científica). Biografías, memorias, exposiciones temáticas, y obras de creación como novelas o películas, todo ello relacionado con los años veinte por el ambiente, el contexto, el tema, añaden lo suyo; acontecimientos e ideas, temas y géneros, estudios y recuerdos, documentos, monumentos, imágenes -piezas no necesariamente integradas de un mosaico, un rompecabezas; piezas que utilizamos, siempre seleccionadas, nunca en su totalidad.

para armar “la” década de los veinte requerida como contexto -esta misma década que seguiré dejando sin construir.

En una historia mental constructivista, se pueden consultar por principio todas las fuentes históricas -desde textos sobre obras de arte hasta restos materiales de todo tipo. Sin embargo, la atención no se fija entonces en el valor informativo que estas fuentes tienen en cuanto a la realidad histórica, sino que el interés se dirige hacia la pregunta, en qué sentido estos documentos nos informan sobre los estereotipos de percepción, la posición y los modelos de pensamiento de la época en cuestión. Para investigar modelos de la realidad y esquemas de pensamiento, incluso monumentos, representaciones gráficas y símbolos físicos como por ejemplo banderas, tienen potencialmente valor informativo, dado que también en ellos pueden expresarse posiciones [...]. A tales héroes o antihéroes -sean santos, políticos, financieros o figuras literarias- se les adjudican significados complejos que, si bien dicen poco acerca de la vida y obra de la persona en cuestión, sí lo hacen acerca del modelo de realidad de los grupos respectivos que realizan estas adjudicaciones de significados, o que los aceptan sin ningún discernimiento.¹⁴

Pero no sólo sorprende el gran potencial de elementos a nuestra disposición, como los que he enumerado deliberadamente. Llama la atención también la discrepancia al interior de los estudios, cuyas versiones y visiones ubican, relatan y comentan una misma época. Según el momento en que fueron escritos y, sobre todo, según los objetivos de lo que se pretende mostrar de la época, estas visiones provocan cambios en lo que es llamado comúnmente realidad histórica, aun cuando en los análisis historiográficos unos se basan en otros y utilizan las “mismas” fuentes.¹⁵ El pasado, a cuyo conocimiento no tenemos

¹⁴Gerhard Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*. Frankfurt, Suhrkamp-Verlag, 1987. pp. 107-8. [trad. SP]. En este contexto, es importante tener presente la diferenciación que hace la historiografía francesa, entre el país legal y el país real (ver entre otros, Alan Knight, quien retoma la idea en varios estudios historiográficos).

¹⁵Eso da como resultado una amplia gama desde la historia de los académicos que no coinciden, hasta otro tipo de descripciones. Las diferencias entre el trabajo de un autor como Hans Werner Tobler y los estudios que dominan en los años sesenta y setenta, de Arnaldo Córdova y Adolfo Gilly, o bien autores como Jean Meyer, no significan mayor o menor seriedad en las investigaciones respectivas. Cfr. el excelente balance historiográfico de Hans Werner Tobler, *La Revolución mexicana. Transformación social y cambio político 1876-1940*, México, Alianza Editorial, 1994, sobre todo la tercera parte “México de 1920 a 1940: estabilización y políticas de reforma social en la fase tardía de la revolución”, pp. 405-660. También vid. p. 156. La influencia que ejerce todo tipo de estudios, se relaciona con el valor que se les otorga a los

acceso directo, es el mismo; lo que varía son “las historias”, el sentido dado a este pasado según los elementos seleccionados y puestos en un orden razonado por cada historiador; varían, pues, nuestras inquietudes. Al cambiar los intereses y, con ellos, los enfoques, se requiere ciertamente de una reflexión acerca de lo que pasa -si es que pasa algo- cuando nos enteramos, por medio de estudios “serios”, hasta qué punto puede quedar alterado, así, nuestro pasado. Se requiere de una constante reflexión acerca de la construcción de todo aquel conocimiento que pretende ser más “verdadero”, “académico” y lograr resultados “comprobados”, bien “fundamentados”, a la vez que descalifica, desde las mismas pretensiones, visiones que no cumplen con las exigencias.¹⁶

Más allá de lo atractivo que resulta la recuperación de la vida cultural del pasado para el presente, hay que pensar en las piezas que constituyen los veinte “mexicanos”, ya que nunca dejamos de considerar en un alto grado también los años veinte de carácter latinoamericano y, ante todo, europeo y estadounidense. Eso no quiere decir que la cultura mexicana de los veinte forme parte de una cultura internacional. Si algún significado tienen en el extranjero las alusiones a ciertas políticas posrevolucionarias, es por lo eficaz que habrían de resultar, finalmente, las tácticas de convencimiento en especial de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles: muestran un país que, con todo y políticas

testimonios, la “información” que se les saca, dejando lo que al parecer no es informativo en el sentido estrictamente verosímil

¹⁶ La reflexión teórica en torno a estos problemas se remonta al siglo XIX; en la segunda mitad del siglo XX, la discusión conoce un nuevo auge a partir de las preocupaciones de Carl Gustav Hempel, y desde luego con las obras de William Dray, Arthur C. Danto, Hayden White, Reinhart Koselleck y muchos otros. Sin embargo, en la práctica y el análisis historiográficos sobre la historia de México, sólo recientemente se han aprovechado los aspectos teóricos representados por Hans-Georg Gadamer y Hans Robert Jauss, por Reinhart Koselleck o por Hayden White, o por de Certeau, Paul Ricoeur y otros, enriqueciendo así las reflexiones en torno a la construcción histórica. Véase las líneas de investigación abiertas por investigadores como Marco Antonio Velázquez Albo, David La France o Nicolás Cárdenas García, para el estudio de la Revolución mexicana en los “Cuadernos de posgrado” de la Maestría en Historiografía, UAM-Azcapotzalco, el estudio de Alfonso Mendiola Mejía, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, México, UIA, 1991, y parte de las discusiones que se llevan a cabo en la revista *Historia y Grafía*, de la Universidad iberoamericana

sociales que favorecían a los obreros y campesinos, garantizaba a los posibles inversionistas un panorama de estabilidad y un programa gubernamental de relativa modernización basado en un control exitoso de las fuerzas sociales y sus demandas. Y poco o nada significan en el extranjero de aquel momento el proyecto educativo vasconcelista, la novela de la revolución y la obra poética, crítica, narrativa de los Contemporáneos; a fin de cuentas, ni *Los de abajo* de un Azuela, ni la obra gráfica de un Leopoldo Méndez, ni siquiera los inicios de la pintura mural de un Diego Rivera son identificados, en aquel momento, como elementos fundamentales para los significados de la década¹⁷.

Estamos ante una conceptualización compleja, donde entran factores altamente emotivos, relacionados con aspectos nacionalistas y a la vez con pretensiones de cultura universal, a sabiendas de que más allá de las fronteras, en el común de los casos este universalismo deja de tener impacto. Indudablemente, la cultura de la década recibe, en su propio tiempo, las influencias de sus pares europeos a través de lecturas y traducciones, de lo que viven y experimentan los pintores y escritores (mexicanos, latinoamericanos) que viajan a Europa, escriben cartas y artículos. Pero las relaciones más estrechas no se darán sino hasta mucho después: en la interpretación, en las comparaciones donde poco a poco se irán construyendo unos veinte distintos, más ricos, más pretenciosos, pero también más “falsos” (si como parámetro de lo verosímil tomamos alguna de las ideas sobre los veinte que pudo haber imperado en la misma década) -o, por lo menos, más alejados de las vivencias que tanto trabajo cuesta detectar desde la posteridad.

¹⁷ Para apreciar lo anterior, basta revisar las primeras descripciones y los análisis correspondientes de autores europeos y norteamericanos, donde predominan por un lado los estudios políticos, sociales y económicos, y por el otro lado la discusión teórica en torno a los distintos conceptos de revolución. Cfr. Marco Antonio Velázquez Albo, “La revolución vista desde afuera”, Cuaderno de posgrado, México, UAM-Azacapozalco, 1994

Desde luego, los propios estridentistas se refieren a la vanguardia internacional (basta con una lectura del manifiesto *Actual* número 1), obligándonos a lo mismo, si bien con una visión basada en un conocimiento mucho mayor, y extendiendo nuestra comprensión de los veinte hacia los horizontes de los ámbitos internacionales. Las imágenes construidas en otras partes, de tradiciones culturales y visiones distintas, penetran nuestros veinte. Estamos ante un fenómeno de internacionalización cultural, política y social en lo que a la recepción se refiere; si bien esta internacionalización tiene sus raíces en el horizonte cultural de los jóvenes vanguardistas de los veinte, también es evidente que, cuanto más se aleja del momento de la producción, tanto más difiere.¹⁸ La imagen que tenemos de la década de los veinte, desde la cultura a la manera de “los alegres veinte” hasta la referencia al periodo de entreguerra, son ejemplos contundentes de una visión no sólo internacional, sino además actual, nuestra, así como es nuestra la idea que tenemos de la literatura de vanguardia como conjunto de proyectos que ésta representa.

Esta situación requiere de una breve disquisición. Si en este punto estoy hablando de las construcciones de los veinte y el carácter “mexicano”, “latinoamericano” o “europeo” de las mismas, se trata de una referencia estrictamente apegada a ciertas condiciones con las que se tiene que trabajar en la crítica, en la recepción. Por otra parte, la discusión acerca de lo nacional y lo cosmopolita en las vanguardias, sin duda no es ajena al Estridentismo, y como tal se analizará en su momento.¹⁹ Para adelantar, tan sólo una observación: el análisis del “vasto universo metafórico”²⁰ al que hace alusión Jorge Schwartz (y

¹⁸ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, op. cit., Cap. II.9.4, “El principio de la historia efectual”, pp. 370ss. Para la relación horizontal entre el estridentismo y las demás vanguardias, véase Alberto Vital, *La cama de Proculo*, op. cit., p. 80-81; e *idem.*, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, UNAM, 1994, pp. 141-142

¹⁹ Para la recepción, cfr. sobre todo abajo, pp. 71ss.

²⁰ Jorge Schwartz, “Ideología de las tendencias vanguardistas Antropofagia y Pau-Brasil”, en Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, UNAM: Universidad Veracruzana, 1996, p. 431

que se constituye, entiendo, como el lugar donde se daría esta discusión sobre lo nacional y lo cosmopolita de toda vanguardia), depende indudablemente del horizonte cultural de cada crítico, por lo cual no podemos sino analizar, también, la manera como, en sus diferentes momentos, la crítica desentraña sus significados. Desde el punto de vista de Schwartz,

En México la cuestión de la 'mexicanidad' surge no tanto con la vanguardia estridentista de Puebla [sic] o la del grupo *Contemporáneos*, sino más tarde y especialmente con Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (Nota a pie: Anticipado por Samuel Ramos, en 'Psicoanálisis del mexicano', en *El perfil del hombre y la cultura en México*). Pienso que el avance cosmopolita, que hiere las fronteras del nacionalismo, provoca su propio contraveneno -un movimiento dialéctico de reacción frente a lo internacional, incitando la búsqueda de lo que Lezama Lima llamó 'la expresión americana'.²¹

En el "universo metafórico" del Estridentismo, imágenes difusas, indefinidas, pero también urbanas, sociales, o simplemente de temporalidades, espacialidades, de personajes incluso indeterminados, juegan un papel de enorme alcance. Será en la segunda y tercera parte de este trabajo donde analizaré la importancia que esta discusión tiene en la búsqueda estridentista no sólo por hallar o construir una identidad propia como vanguardia, sino también al pretender establecer su lugar en un presente especialmente rico en confusiones en cuanto a los intereses nacionalistas y cosmopolitas.

Para volver a las construcciones de los veinte: si bien tendré en mente los factores mencionados, no corresponde aquí hacer un balance historiográfico exhaustivo sobre la década -es más: no sólo no es necesario, ni siquiera sería útil en el contexto de este trabajo. Sí me aventuraré a una breve excursión, tocando sin mayor orden lo que suele intervenir en la construcción de la imagen

²¹ *Ibid.*, p. 433 Véase sobre el mismo tema también a Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, op. cit., pp. 199-220. La adaptación de los dos movimientos literarios mencionados a partir del nacionalismo mexicano institucionalizado se ha convertido prácticamente en norma de la crítica literaria, al grado de que incluso un "movimiento universalista" como el de *Contemporáneos* fue mejor aceptado en el momento en que se pudo "comprobar" su interés por temas mexicanos, mediante una revisión cuantitativa del índice de la revista *Contemporáneos*.

que tenemos de los veinte; una excursión que puede conducirnos hacia los ámbitos más diversos, desde investigaciones historiográficas serias hasta, con la misma facilidad y extraviando la brújula, una serie de *clichés*.

Dicho de otro modo: en esta excursión haré lo posible por evitar a toda costa fijar la idea de una visión historiográficamente “correcta” (es decir, de acuerdo a las normas cerradas de la historia) acerca de los veinte: nos enfrentamos, como se verá, a una multiplicación de visiones que, como tales, representan ya la posibilidad de insertarnos e insertar nuestras lecturas en una variedad de significados para este momento histórico, hasta cierto punto similar a las posibilidades interpretativas de todo texto literario, sin que con ello quiera decir que la historia se deba leer como literatura.

[Esta] práctica de la ciencia literaria cuestiona los supuestos que aseguran una diferenciación certera entre “el primer plano literario” y “el fondo político” o, de manera más general, entre producción artística y otras formas de producción social. De hecho, existen tales diferenciaciones, pero no son inherentes a los textos; más bien, son hechas por artistas, público y lectores, y realizadas una y otra vez de nuevo. Esas construcciones sociales colectivas definen por una parte el espectro de las posibilidades estéticas en un modo dado de representación, y por otro lado conectan este modo con una compleja red de instituciones, prácticas y puntos de vista que constituyen la cultura como un todo. Desde este punto de vista, la investigación de géneros significa una exploración de la poética de cultura [*poetics of culture*].²²

Nuestros veinte, los veinte vistos desde los noventa, empiezan con la exposición-homenaje dedicada a los Contemporáneos en el Palacio de Bellas Artes en 1982 y terminan, provisionalmente, con Jean Charlot instalado en diversos recintos de Tlaxcala en 1994, la exposición gráfica de Villaurrutia en el Museo de Arte Moderno en 1995, o la exposición relacionada con los veinte en el Museo Nacional de Arte en 1996; y justo cuando se tiene una imagen de nuestros veinte, en 1996/7 bajan del avión Buñuel y Breton y se hospedan, en

²²Stephen Greenblatt, “Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance (*Einleitung*)”, en Moritz Bassler (edit.), *New Historicism*, Frankfurt, Fischer Wissenschaft, 1995 p. 33.

dónde si no en el Palacio de Bellas Artes. ¿Cómo excluir su participación en la década, ésta y en las que le siguen? Polos todos que encierran otras exposiciones que contribuyen a nuestra imagen de la década, rehaciendo y acondicionando la recepción para (y ciertamente desde) la posteridad. Planos, maquetas arquitectónicas, documentos fotográficos de las colonias Roma y Condesa en la Ciudad de México; la obra creativa de algún personaje famoso, grupo o movimiento: resulta que toda época se puede resumir en un número pequeño de documentos gráficos y objetos que, reunidos, son situados mediante una introducción y exhibidos. Con todo y que son efímeras, las exposiciones pretenden contextualizar a un público no especializado y crear una imagen permanente, tan permanente y a la vez efímera como lo pretende la instantánea fotográfica de un momento determinado. Meses después de desmontadas las exposiciones, ¿quedará algo más allá de las reseñas y los catálogos, pronto agotados o embodegados: recuerdos aún más borrosos de aquellas memorias recuperadas? ¿más que catálogos nuevamente coleccionados por algún aficionado y, décadas después, exhibidos a su vez?

En el trasfondo de las exposiciones relacionadas con los veinte mexicanos, se presenta la investigación que se debe, a su vez, a una visión determinada sobre la época²³. Lo que se “re-descubre”, lo que se “rescata” del olvido, res-

²³Trabajos individuales varios, culminan en un seminario en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde se van armando los veinte de los Contemporáneos a los que se estudia con entusiasmo y disciplina: investigaciones que resultarían, a su vez, en distintas publicaciones: ensayos, antologías temáticas con ensayos introductorios; tiempo después, los primeros dos estudios de antiguos integrantes del seminario: una “biografía” del “grupo sin grupo” (Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México FCE, 1985) y la investigación sobre la cultura de la revolución a través de la discusión sobre el nacionalismo (Victor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”*, México, FCE, 1989).

Estas investigaciones académicas se ven enriquecidas por proyectos editoriales del FCE, además de los que realiza la propia UNAM: reediciones de obras completas cuyas introducciones, muchas de las cuales elaboradas igualmente por los ex-integrantes del seminario, hablan de “los poetas”, “el crítico”, “la conciencia” etc., es decir, obras completas etiquetadas con “la” característica (pese a lo académico de la introducción, de las notas críticas); ediciones facsimilares de las revistas, un proyecto que luego se extenderá a “todas” las revistas literarias mexicanas del siglo XX.

ponde por un lado a una idea que se tiene de la época, y por el otro, a una idea de cómo presentar esta época, cómo difundir el pasado (y nuevamente, eso está relacionado con la visión hegemónica que tenemos del pasado). En la historiografía, un sinnúmero de estudios señalan un renovado interés por la época de la Revolución mexicana, no sólo en cuanto a los sucesos políticos, las condiciones y consecuencias socioeconómicas, sino además con respecto a la cultura, más allá de lo que llegó a ser una idea/imagen “oficial” aceptada. A grandes rasgos, esta imagen se considera (claramente dentro de las normas en que fue creada) correcta, si bien incompleta. Se reabren las discusiones en torno al valor estético vinculado al papel político que juegan ciertos personajes, así como en torno a la apreciación de su obra; nace una re-valoración y re-visión desde un presente identificado como resultado de “la” Revolución mexicana. El conjunto son una serie de reinterpretaciones del pasado.²⁴

Uno pensará que la temática de toda exposición establece una relación directa, de similitud o diferencia, entre el contexto actual y el original. Pero en esta correlación interviene el valor de los espacios donde se realiza: no es lo mismo una exposición-homenaje en Bellas Artes en la Ciudad de México (los Contemporáneos), que una en los espacios “alternativos” de Jalapa o de la Casa de Lago (los estridentistas). En esta última, “Estridentópolis ataca de nuevo” en 1983, y en 1997, anticipando el centenario de su natalicio, se apresura un homenaje nacional con una pequeña exposición en torno a “Germán List Arzubide y su memoria”). ¿Sería casual que el homenaje a Jean Charlot se realizara en provincia (Tlaxcala), y la exposición gráfica sobre Xavier Villaurrutia en el Museo de Arte Moderno, donde en 1997 se realiza también, paralelamente a la exposición sobre el estridentismo, una exposición-homenaje a Carlos Pellicer? ¿Es un logro, una conquista territorial que los homenajes a mujeres artistas

²⁴Estas reinterpretaciones son el resultado tanto de la investigación realizada en la academia como en los ámbitos políticos, pero ninguno de los ámbitos está del todo libre de objetivos político-ideológicos expresados con mayor o menor habilidad.

(fotógrafas, pintoras) realizadas en los ochenta y noventa, hayan tenido acceso a los foros de Bellas Artes, del Museo Nacional de Arte, del Museo de Arte Moderno, o es una señal de que el discurso sobre la mujer ha llegado a ocupar un sitio reconocido aun por la visión hegemónica de la historia? La forma en que se hace la propaganda, los medios de difusión escogidos, las piezas seleccionadas como atractivo principal: cada exposición se distingue por elementos aparentemente externos. Queda a merced de las habilidades y la capacidad museográfica del curador; del esfuerzo dedicado a la elaboración del catálogo; depende de la documentación con que se cuenta, el atractivo de la presentación visual, todo ello sujeto a la relación entre el presupuesto asignado, los objetivos y los propósitos; factores de todo tipo que a fin de cuentas, en la recepción, se convierten en prestigio, en valores. Entre contradicciones y complementos, las exposiciones compiten entre sí, y los resultados se reflejan, a su vez, en la trascendencia que alcanzan en aniversarios y homenajes los temas centrales de cada exposición. Porque los valores asignados a los homenajeados, no nos engañemos, son valores que se refieren a nuestra identidad, la de los presentes.

Y así llegamos a esta peligrosa complejidad donde los veinte son aquel viernes negro que, sin haberlo vivido, nos sirve de parámetro y referencia para la actual crisis; son nuevas libertades desde políticas hasta sexuales que se manifiestan en los cabarets que se trasladan, conjuntamente con dadá, desde antes de los veinte a los treinta y de Berlín a Zurich y de regreso, o a París, y que toman por asalto el mundo de los sesenta antes de irse perdiendo nuevamente. Son Liza Minelli cantando "*money-money-money*" en una cinematográfica ciudad de Berlín, son "Metrópolis" para algunos, el expresionismo alemán para otros, son "Citizen Kane", películas de los veinte, películas sobre los veinte. Los veinte son, y eso se olvida con frecuencia porque es más complejo, innovaciones tecnológicas (que no terminan con el uso de palabras como telégrafo o automóvil en la poesía); son cambios substanciales en ciencias como la física y

las matemáticas con serias repercusiones en la filosofía.²⁵ La fuerza de impacto de algunas de esas cosas hoy se olvida; ¿realmente podemos imaginarnos lo que en los veinte significaba para la gente la radio, esa invasión de voces en los espacios íntimos, y lo que significaba el simple hecho de la posibilidad tecnológica de emitir sonidos y de recibirlos, de nuevo, a gran distancia, en casa de cada quien?²⁶ Son, finalmente, pero no al último, una y otra vez la década de las vanguardias, aun cuando sabemos que el futurismo data de 1909 y el surrealismo, cuyo primer manifiesto tiene fecha de 1924, no se afianza en México sino hasta los años treinta.

“Los veinte” se han convertido en un *cliché* conformado por una serie de ideas, imágenes, conocimientos y mitos lo suficientemente asimilados para que el referente quede aludido, comunicado, entendido... Este *cliché* es a tal grado efectivo que se entiende aun cuando, en un solo acto de comunicación, se conceptualizan varios “veinte”: los mexicanos, los latinoamericanos, los europeos,

²⁵Cfr. Paul Forman, *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*. Madrid, Alianza Universidad, 1984.

²⁶Tan novedosas resultan las emisiones radiofónicas, que muchos programas son no sólo audios, sino espectáculos a los que asiste el público, un público que quiere ver, no sólo escuchar, a sus ídolos: cantantes, músicos, actores, los mismos locutores, un público que toma parte en la escenificación a medias, necesaria para la grabación y la emisión. Y tan novedoso resulta el medio, que para la inauguración de la XEW se le invita a Manuel Maples Arce, quien lee un poema. *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes*, se llamaría, también, el libro de Kin Taniya (México, 1924). Existe una revista *Antena*. (Al respecto, Alberto Vital afirma que la revista “no pudo aparecer con este nombre sino en la década de los veinte [...], en la que todos los objetos relacionados con la técnica, la electrónica y las comunicaciones en general aparecieron en textos de los escritores que estaban muy imbuidos del entusiasmo por la tecnificación del mundo.” *El arriero en el Danubio, op. cit.*, p. 205.) Y algo más tienen en común la radio y el Estridentismo: una cierta afición que en el caso de la radio será más bien lo que le permitirá vivir, mientras que para el Estridentismo será parte de los juegos con el lenguaje y los espacios que ocupan: los anuncios comerciales. La marca de cigarrillos “El buen tono” no sólo son los que financian la XEW; “Se escribían los anuncios que los aeroplanos esculpían sobre la estupidez del cielo con sus espirales de “EL BUENO TONO” plano inalcanzable para los limosneros anuncios de las propagandas políticas” (List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 60); aparecen, además, en un anuncio estridentista “RADIO LOS CIGARRILLOS DE LA ÉPOCA EL BUEN TONO. S.A.” (Ilustración reproducida en *ibid.*, p. 77), y desde antes en el punto VI de *Actual* número 1: “. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarrillos del Buen Tono, S.A., etcétera, etcétera. ”

los literarios y los políticos, los sociales, económicos, los veinte de nuestros abuelos a la par con los de las ya mencionadas exposiciones en los años ochenta y noventa. El fenómeno no deja de ser curioso: con todos los cambios surgidos en la descripción y conceptualización de esta década, prevalece la idea de que todos los interlocutores saben perfectamente bien a qué se refieren ellos y a qué se refieren los demás: la discusión se mantiene viva aun cuando las premisas cambian.²⁷

Lo que anda merodeando en la cabeza de casi todos, es una visión de los veinte que en la propia década era imposible. Los veinte, durante los veinte, no podían significar, como lo hacen hoy, la década previa a los treinta y cuarenta, los ochenta y noventa. No obstante la ampliación temporal y espacial hacia su propio futuro (esa especie de falsificación de una realidad que aquéllos que la vivían no pudieron haber conocido), es en *nuestros* veinte donde cada quien suele insertar todo lo que pretende analizar “en su contexto”. Y no hay que olvidar que la referencia “nuestros veinte” se mueve a lo largo del tiempo, siguiendo referentes distintos para cada sujeto.²⁸

Los veinte son, hoy y en todo momento, lo que nosotros *queremos* que hayan o hubiesen sido: son lo que fundamenta, justifica, corrige, niega nuestro

²⁷La historia conoce otros momentos que tienen un efecto simbólico similar: “Hablando con toda reserva: leer “Viena alrededor de 1900” como tiempo histórico del rompimiento actual con la cultura de la modernidad, significa buscar, después de dos guerras mundiales y fascismo, después de la instrumentación de la razón y las ciencias, la industrialización de la cultura y la racionalización de la vida cotidiana, los futuros pasados de la modernidad.” Walter Prigge (edit.), *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20 Jahrhundert* Francfort, 1992 p. 13 [trad. SP]. Cfr. También Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, sobre todo el capítulo sobre “San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”, p. 174-300.

²⁸Finalmente, no se trata sino de la “fusión de horizontes” mencionada por Gadamer, cuando da a entender que el acontecimiento pasado no puede ser comprendido sin sus consecuencias, ni la obra de arte separada de sus frutos. Más bien -comenta Jauss la propuesta de Gadamer (“*Einleitung. Horizontstruktur y Dialogizität*”, en *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*)-, la historia efectiva y la interpretación de un acontecimiento o una obra del pasado, ofrece la posibilidad de comprenderla con una pluralidad de significados, que aún no es accesible para sus contemporáneos. Si no fuera porque el horizonte original de la vida pasada queda englobado por el horizonte posterior de nuestro presente -continúa Jauss-, no sería posible la comprensión histórica

presente, las perspectivas de nuestros horizontes. Y son eso, hoy, por las mismas razones por las que se cuestiona el presente, los sentidos que tiene, tenía o que ha perdido últimamente. Quiero dejar muy claro que estamos presenciando (y la historiografía revisionista (anti- y post-revisionista) tiene cierta responsabilidad en ello) un cambio en la apreciación del presente y, por lo mismo, del pasado²⁹; no en el sentido de querer conservar tal cual este pasado, sino en el de un esfuerzo crítico por no dejar que el pasado se convierta en uno limitado a los fines de un presente impuesto como concepto. Los veinte son lo que es todo pasado: lo que nuestra crisis (es decir, la fragmentación de lo que nos explica el sentido de nuestro presente) requiere como explicación. En esta visión dejan de ser la década que reafirma los logros de la Revolución, para volver a significar apenas las incertidumbres; dejan de ser certeza de una historia determinada para convertirse en la duda sobre su interpretación.

Por el lado de la crítica, los veinte son un ejemplo convincente de la multiplicación de las visiones. Teoría y práctica de la construcción de imágenes en torno de una época determinada se confunden en contradicciones y surge, siempre de nuevo, la pregunta: ¿qué hacer con este potencial de visiones sin que todo parezca todo, o cualquier cosa pueda significar cualquier cosa? Porque obviamente no es así, nada puede ser cualquier cosa, hay que encontrar un denominador común: lo indefinido en todos los niveles; un momento de transición donde se empezó a construir la época postrevolucionaria o, a nivel internacional, la tregua después de una guerra. Puesto que nosotros nos encontramos del lado postrevolucionario, posterior a la segunda guerra mundial, posterior incluso a la

²⁹ Me parece importante recordar lo señalado por Alan Knight en una ponencia presentada en Oaxtepec, 1988: el término revisionismo, dice el historiador británico, "tiene un sentido neutral y se refiere a las *nuevas corrientes de interpretación histórica* que, de las maneras que yo menciono, han avanzado en contraposición a la vieja ortodoxia. No tienen nada que ver con el 'revisionismo' marxista." Alan Knight, "Interpretaciones recientes de la Revolución mexicana", en *Secuencias*, No. 13, México, Instituto Mora, 1989. (Las cursivas son mías.) Para una mayor bibliografía de obras que reinterpretan la Revolución mexicana a partir de los años 70, véase la nota 14 (p. 33).

guerra fría, posterior a todo lo que inician los veinte, no podemos abstraer de lo sucedido en medio: no tanto como parte de una transición que conduce en forma lineal desde los veinte hasta nuestra época, sino como información *adicional* que distorsiona la visión sobre el pasado, y cuyo proceso de construcción pretendo recuperar para el análisis del Estridentismo.

Tenemos a la mano una serie de referencias, un bagaje cultural cuyo conjunto jamás podían ser los veinte reales: cuanto más hechos pódamos conocer, menos accesible es su percepción. Es decir: cuanto más detalles de disciplinas, géneros, épocas y procedencias tengamos a la mano, tanto más complejos se vuelven la selección y el ordenamiento de los datos con los que conformamos una historia con un significado unívoco³⁰.

Nuestro conocimiento histórico de los veinte, construido después de la época de creación literaria y artística estridentista, determina nuestra visión sobre la época desde su propio futuro, no obstante lo cual inscribimos en ella la obra que pretendemos analizar. Al afirmar que el llamado “contexto” histórico es una especie de entorno confiable que respalde la interpretación de una obra literaria, colocamos una trampa en la que tarde o temprano caeremos, inevitablemente, con toda la pretensión natural de la crítica literaria.

Estamos, nuevamente, ante un prejuicio (a la manera de Gadamer), una prefiguración de la cual no se duda nunca en la crítica literaria: la necesidad de utilizar algo con que contrastar, comparar, un lugar o un momento preciso donde insertar, al cual referir los textos literarios. (Dicho sea de paso: de eso no dudan nunca, tampoco, los historiadores modernos.) Este prejuicio, base “indispensable”³¹ de la crítica literaria en todos sus aspectos y facetas, se des-

³⁰ A lo largo del espacio de recepción de los acontecimientos, en la conjunción de los horizontes de expectativas de cada momento de interpretación, la complejidad de los sucesos aumenta con las interpretaciones, vivencias, experiencias, expectativas, todas convertidas a su vez en acontecimiento original sujeto a nuevas expectativas, vivencias e interpretaciones.

³¹ Véase Antonio Candido, *op. cit.*, p. 314

construye, sin embargo, cuando se borran los límites entre mundo literario y mundo(s) referencial(es), que es justamente lo que proponen, en parte, las vanguardias, y lo que realiza, en sus prácticas, el movimiento estridentista.

Si bien sería ingenuo pensar que una situación social o política determina la producción artística, es evidente que el cambio de los supuestos altera nuestra percepción. Una visión estrecha, inmóvil, pretendidamente única y por lo tanto correcta, provoca una recepción limitada. Aun la interpretación más inmediata se mantiene firme mientras no cambie el enfoque del entorno, ni de la percepción que tengamos de nuestro propio presente. Y por suerte sucede también a la inversa: no es posible cambiar los supuestos, o eliminar algunos de ellos en la creación, y al mismo tiempo persistir en ellos, sin alteración, en la recepción y la crítica.

Eso aumenta la dificultad para utilizar la visión de los veinte no como el tradicional contexto donde injertar un movimiento cultural determinado. Influye, en la recepción del movimiento estridentista, sobre la manera de cómo se enfoca, clasifica y aun normatiza, y cómo se le valora e interpreta. Finalmente -y este es un aspecto novedoso- aun la recepción más tradicional ofrece claves acerca de cómo se condicionan y construyen mutuamente contexto y obra. De ambos tenemos un concepto previo que emerge no sin ayuda interesada de un acervo de conocimientos: históricos por un lado, y de lecturas de "la obra" por el otro. La recepción como construcción combinada, da un sentido que a su vez responde a una expectativa determinada. Pero no hay que olvidar que el conocimiento potencial siempre será más extenso que la selección que hacemos para esta construcción cargada de significado. Eso que suena simple, deja de serlo desde el momento en que alguien toma partido por el lado de los autores o de los estudiosos, y cree que el otro lado se tiene que ajustar: no en cuanto a temas o al estilo, sino a la simple clasificación histórica -y clasificación en la historia significa una selección, un orden, un valor, significa sentido basado en una norma.

Vale la pregunta implícita en todo lo anterior: ¿por qué hablar de los veinte y de la problemática que significa la construcción del contexto histórico, y dejar de lado la historia literaria, en la cual se ha de inscribir, se supone, un movimiento literario? Pretendo ofrecer una respuesta parcial mediante nuevas preguntas: las que abre el análisis de la recepción.

De la recepción

La decisión de dedicarle un espacio comparativamente extenso a la recepción se debe a una razón de peso: al analizar las preguntas planteadas en esa recepción y la manera en que se han respondido en la medida de sus posibilidades, pretendo descubrir algunas de aquellas otras interrogantes que no pudieron aflorar, ya sea por la visión de algunos críticos quienes, con demasiada prontitud, tienen listas una serie de respuestas pre-formuladas, ya sea por las circunstancias propias que implica cada momento de la recepción.

Antes, sin embargo, me parece importante señalar lo siguiente: desde el momento de cuestionar las normas que predeterminan la construcción histórica, ya no existe una manera unívoca de constituir un contexto posible para la crítica literaria. En consecuencia, mi interés se dirige esencialmente a la manera en que cada uno de los críticos y comentaristas seleccionados construye, adapta, retoma o da por conocido el piso en que apoya su lectura del estridentismo, bajo el tácito supuesto de hablar de construcciones y reconstrucciones verosímiles, externos a los textos literarios, de manera que se puede establecer un puente confiable (la lectura, la interpretación) entre uno y otro, entre contexto o referentes por una parte, y texto literario por otra. Dicho de otra manera, y bajo el riesgo de ser redundante, el análisis de la recepción tiene como finalidad observar y discutir el tipo de contextos “históricos” (historia política, social, cultural, pero también tradiciones literarias, trayectorias personales) utilizados por quienes, en base a estas construcciones, estudian, comentan y valoran los textos estridentistas. Lo anterior nos permite conocer el doble horizonte de la lectura: por una parte, el lugar donde el crítico inserta su trabajo, y por otra, sus expectativas. Nos muestra, además, en qué medida cada crítico respeta realmente las normas en que dice basarse, a lo largo de la construcción y del uso de sus referentes, es decir, de los contextos históricos, las tradiciones y los parámetros

literarios, los intereses político-sociales, las temáticas analizadas, los aspectos filológicos de la ruptura vanguardista, y muchos otros más.³²

Por lo tanto, no distinguiré en esta lectura de la crítica entre los diferentes círculos de lectura y de apropiación (reseñas, comentarios, crítica periodística, análisis académicos), ya que tienen en común, justamente, lo que me permitirá mostrar hasta dónde el horizonte de expectativas influye sobre la visión que se establece del pasado, es decir, la manera en que la crítica construye la imagen y el significado del movimiento estridentista a partir de los años veinte.

Eso es tanto más relevante en la perspectiva establecida desde un principio como horizonte del presente estudio: una imagen de los años noventa como momento desestructurado, donde imperan visiones múltiples y contradictorias, y donde las normas tradicionales para construir la historia se ven cuestionadas no sólo por las reflexiones teóricas ya mencionadas, sino además por una serie de análisis historiográficos en torno a la pregunta de cómo se ha construido el sentido histórico en cada momento. El ambiente en que se produce lo anterior, parece ser una angustia generalizada por la actual ausencia de grandes sistemas de pensamiento que pudieran explicar la fragmentación y, sobre todo, darle nuevamente un sentido, tarea con la cual cumplirá, seguramente, la práctica histórica del futuro, desde otro horizonte y desde una disciplina con normas renovadas.

En este contexto, las razones que me llevan a la negación de construir otro contexto histórico, político, urbano, literario, que evidentemente tampoco sería definitivo; las reflexiones que me conducen a dejar, al contrario, este contexto en un estado previo a la selección y el ordenamiento de “lo importante” para la construcción de un sentido, estas razones y estas reflexiones son el re-

³² Así, resaltan los casos de Carlos Monsiváis y de Guillermo Sheridan, para no anticipar sino a dos críticos: el uso de nexos causales establecidos en una cronología invertida, de los treinta hacia los veinte contradice a todas luces la norma histórica vigente de la cual dicen valerse Véase para el caso de Carlos Monsiváis, pp. 63 y 86s., para Guillermo Sheridan pp. 87ss.

sultado (un resultado anticipado del análisis de la recepción que se presenta a continuación) de un franco escepticismo ante la necesidad de hacer uso de este otro contexto al analizar el Estridentismo. Al hacer eso, caería en la trampa arriba mencionada, y todo el análisis de la recepción, planteado en los términos en que lo estoy haciendo, se reduciría a una crítica de error y ajuste.

El análisis de la recepción ofrece, conjuntamente, las diversas imágenes del Estridentismo que han imperado, enfoques cambiantes de por medio, y las visiones de los contextos en los que se describe el movimiento. Muestra el significado de esa recepción, enlazada a la historia del movimiento como fue visto en su momento; despliega, además, este movimiento de vanguardia en particular, hermanado con determinadas visiones de los veinte, y deja entrever cómo se ha ido construyendo a partir de tradiciones crítico-literarias y de la historia de la literatura mexicana, tradiciones que fungen como una especie de imaginario social especializado. Como todo fenómeno cultural, la imagen del Estridentismo es, también, el resultado de un proceso de postproducción. Recuperar en parte este proceso y los conocimientos previos que lo delimitan, es una tarea que se realizará desde una problematización teórica que, como preocupación, es propia de los años noventa. A partir de aquellos críticos previos que no sólo lo permiten, sino que inducen a ello, movimiento e interpretación se abren a nuevas preguntas con consecuencias no sólo para lecturas distintas, sino para la propia crítica literaria.

En este contexto, sería imperdonable no resaltar hasta qué punto mi recepción de la recepción no podría pensarse sin algunas de estas otras investigaciones, estudios y ensayos previos. El más amplio, considero, es el de Luis Mario Schneider, realizado en los años sesenta y publicado en 1970 bajo el título

El Estridentismo, una literatura de la estrategia,³³ en segundo lugar, habrá que poner indudablemente la continuación de este trabajo, dedicado a la recopilación de la obra estridentista, recogida en *El Estridentismo. México 1921-1927*.³⁴ El lector, receptor, el cronista y compilador, el crítico Schneider será, en este sentido, mi interlocutor principal, además de mediador de otros muchos. En la introducción al libro de 1970, hace una esmerada revisión (resumen y cronología) de quienes introdujeron en México las vanguardias. Figuras tan importantes en la crítica literaria del momento como Amado Nervo, Ramón Vinyes, Rafael Lozano, Febronio Ortega informan sobre movimientos como el futurismo, unanimismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo. Asimismo, Schneider comenta la recepción de Whitman, ampliamente conocido en México y América Latina, y de dos poetas mexicanos, Ramón López Velarde y José Juan Tablada; todo ello, además de una serie de encuestas, entrevistas y discusiones no pocas veces polémicas en los periódicos, resulta de gran relevancia para la obra del movimiento estridentista e influye, desde luego, en su recepción.

El punto de partida de Schneider se organiza en función de dos ejes principales: con frecuencia, antepone los aspectos políticos a los estéticos (“el movimiento adquiere solidez” cuando “adopta la ideología social de la Revolución mexicana y la incorpora a su literatura”³⁵), y sus comentarios van en este sentido.³⁶ Asimismo, el interés del autor reside en conocer el ambiente literario y descubrir los conocimientos y experiencias literarias de las vanguardias podrían tener los futuros estridentistas, en especial Maples Arce antes de lanzar su manifiesto *Actual* número 1.

³³Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. Una literatura de la estrategia*. México, Ed. de Bellas Artes, 1970. En el marco del Homenaje Nacional al Estridentismo, finalmente se reeditó este libro, y agotado durante años.

³⁴Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de arte 11).

³⁵Schneider 1970, p. 206.

³⁶Cfr. abajo, p. 72ss.

Esta manera de proceder no es casual: en los años en que Schneider se dedica a la parte más profunda de su investigación, la década de los sesenta, reconoce que

...el mundo contemporáneo vive un ritmo que, de alguna manera, recuerda, en la creación estética, los veinticinco primeros años de este mismo siglo.

No es por azar que se hayan publicado recientemente un buen número de obras valorativas que estudian el desarrollo de las innovaciones artísticas desde los comienzos de mil novecientos ...³⁷

Y tanto no es por azar, que en sus múltiples expresiones artísticas, los años sesenta recuerdan, una y otra vez, las vanguardias “clásicas”:

El concretismo alemán y brasileño, el neosurrealismo europeo y americano, el nadaísmo colombiano, la poesía beatnik, los artes pop y op, los conceptos in y out, las experiencias del grupo *Tel Quel de París*, el nuevo jazz, el bossanova, la música de los Beatles, etc. ¿qué son sino sensibilidades afines, modos de expresiones en concordancia con las realidades del futurismo, del dadaísmo, del surrealismo, del cubismo, del expresionismo, etc.?³⁸

Si es en la creación donde los sesenta reconocen las vanguardias de principios de siglo, en los noventa lo que se ve alcanzado y afectado, son la teoría, las perspectivas, son horizontes de reflexión. Y es allí donde pretendo retomar la recepción: la diferencia con el trabajo de Schneider está en que él escogió basar la historia del movimiento (el cual quiere reconstruir) “sobre la basa del conjunto de acontecimientos -pragmáticos, emotivos, sentimentales, declarativos y periodísticos- que forman su historia”³⁹. Frente a este trabajo, un problema que se puede observar actualmente es lo que *no* necesariamente queda en este horizonte de percepción: Schneider dispone de una trama temporal, cronológico-histórica donde quiere integrar el movimiento. Se enfrenta a una historia de la literatura, cultural, política incluso, que es caracterizada, en su enfoque,

³⁷Schneider 1970, p. 33.

³⁸*Loc. cit.*

³⁹Schneider 1970, p. 205-6.

por una ausencia: el Estridentismo reconocido ampliamente como movimiento literario trascendente. Esa ausencia, nos dice Schneider, no es tal porque allí están los documentos, las obras que prueban que sí existía tal movimiento: era importante, causaba polémica, desembocó en la creación de una obra original. El autor de *El Estridentismo, una literatura de la estrategia* ve su tarea en recuperar el movimiento estridentista para la memoria (e inconscientemente, admite así haberlo *perdido*). Se propone llenar los vacíos, integrar el movimiento a la historia. El cronista y crítico trabaja para que el Estridentismo forme parte de la literatura mexicana y, con todo y características propias, de la vanguardia internacional.

El segundo aspecto en función del cual Schneider organiza su trabajo de recuperación del movimiento estridentista para la historia de la literatura, es el peso que les otorga a los veinte como década de construcción de los resultados de la Revolución mexicana. Hoy, la recepción literaria de los años sesenta se puede ver como la de una década eminentemente politizada en cuanto a las luchas sociales que exigían la realización de una gran cantidad de promesas de la Revolución mexicana, promesas que databan de los gobiernos de los veinte.

Lo anterior no nos lleva sino a una afirmación bastante simple: para la recepción de una obra literaria existen visiones e interpretaciones diversas, incluso contradictorias no sólo a lo largo del tiempo sino en forma paralela, dependiendo de la clase de presente “nuestro” al que pertenece esta recepción. La pregunta es, en todo caso, hasta dónde es casual que el esfuerzo más consistente por leer a los estridentistas se haya hecho en un ambiente sumamente politizado, en el paso de los sesenta a los setenta. Insistir en lo mismo, cuando ya los Contemporáneos son reconocidos plenamente hacia finales de los setenta e inicios de los ochenta, años en que enfoques más estéticos sustituyen los políticos, tiene sus consecuencias. Si ponderamos las ediciones críticas y reediciones como marcas en el camino de la recepción (la etapa de la postproducción de la

obra), la marginación del Estridentismo frente a los Contemporáneos es sintomática.

No repetiré la investigación realizada por Schneider en cuanto a la recepción y la creación, aun a sabiendas que nuevas lecturas de las críticas comentadas por él, sin duda ofrecerían conclusiones matizadas e incluso diferentes. Sí retomaré, para un análisis propio, aquellos resultados de su lectura que, me parece, son fundamentales para comprender distintos aspectos del Estridentismo y del entorno que nos muestran. Esos resultados incluyen, obviamente, las investigaciones del propio Schneider, y se extienden a la crítica posterior a los sesenta. El interés cae sobre las diferencias en cuanto a las intenciones, los puntos de partida y las perspectivas: no que mis comentarios fueran más actuales, más adecuadas al objeto de estudio, sino que los horizontes culturales de los años noventa son distintos a los de los sesenta, y que esa diferencia tiene consecuencias para la lectura. Me explico: el propósito, al retomar con tanto detalle la recepción, es sentar las bases para ver qué puede ocurrir en los ámbitos de la interpretación, cuando el Estridentismo no es incorporado, sino cuando el movimiento, los metadiscursos y las otras disciplinas relacionadas con la literatura, la historia y la crítica son analizados mediante los supuestos de los propios estridentistas: Cuando el presentismo y el escándalo, las exposiciones, manifiestos e irrupciones, el espacio y tiempo estridentistas contruidos para personajes estridentistas contruidos, son restablecidos y usados como punto de partida y enfocados a los horizontes nuevos que pretendemos analizar, y donde nosotros somos uno de esos horizontes.

Si tomamos en serio los manifiestos del Estridentismo, cometemos un atropello contra la historia literaria establecida y vigente hasta la víspera anterior al primer manifiesto estridentista. Si nos ponemos de parte de una historia literaria cuyo máximo valor es la literatura "clásica" o, por lo menos, la madurez, nos quedamos sin vanguardias y, de paso, sin muchas otras corrientes. Y si llegamos a considerar que unas cuantas vanguardias merecen el calificativo de

“clásicas”, cedemos a un compromiso: claudicando ante la primera contradicción fuerte, nos liberamos de corrientes incómodas. O bien -otro compromiso- nos limitamos a dejar entrar a la historia literaria aquellos datos que son historizables de acuerdo a los cánones más estrechos de la propia historia: fechas, nombres, títulos de libros y revistas, acontecimientos, algo de poética, y condeñando lo no clasificable al olvido, al ámbito de la anécdota, a los márgenes de “lo que no vale estéticamente”. Lo cual no sólo es sumamente aburrido, sino además arbitrario: ¿hay alguien que no supiera que los valores estéticos nunca son una consecuencia directa de los parámetros de la historia literaria? Y sin embargo, ¿cuántas historias literarias tenemos que hubieran llevado a la práctica las tesis propuestas por Hans Robert Jauss hace ya más de un cuarto de siglo?⁴⁰ Llegamos inevitablemente al punto de partida: con la representación de la tradición en la mano como si fuera una red, la historia literaria suele atrapar a los críticos para que determinen lo que, según esta misma tradición, tiene valor estético. Lo que no es sujetable a esta tradición, queda excluido.

¿Por qué, ante la enorme cantidad de versiones de “los veinte” construidas por nuestros deseos e imaginarios históricos, a los estridentistas se les dificulta tanto encontrar un espacio adecuado en nuestra memoria? ¿Por qué se les somete a una dinámica comparativa que los hace chocar siempre contra la misma conclusión? No encajan porque no se parecen a...; no encajan porque imitan sin tener suficiente calidad literaria (a excepción de Maples Arce que en ciertos momentos goza de un lugar especial); no encajan por incómodos, escandalosos, irrespetuosos; no encajan por politizar y polemizar la literatura con temas extraliterarios. Y finalmente, no encajan porque no pueden ni quieren conformarse con ser ajustados a una década reconstruida que ha dejado de ser su presente,

⁴⁰ Cfr. Hans Robert Jauss, “*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*”, *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Año II, núm. I, 1970, pp. 42-70 Véase id., “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dieter Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993 (c 1987), pp 55-58

que ha dejado de ser movimiento constante, que ha dejado de ser la diferencia entre su pasado y todo tipo de futuros posibles.⁴¹ ¿Extemporáneos? ¿Desactualizados? ¿Pasados de moda? Es más simple: no encajan porque no existe (no se ha encontrado) ninguna *razón* para que encajen.

Revisando y agrupando la recepción, se sabrá más sobre los modelos de realidad que hacían atractiva o no una lectura de la obra estridentista. Mientras los limitemos a la idea de una historia, cuyo contenido conocemos, el concepto de “los veinte” significa un supuesto único. Una vez abolida esta restricción, la década cambiante se abre, y un acervo de posibilidades y horizontes nos seduce hasta que abandonemos la manera tradicional de disociar tajantemente “lo que tiene que ver” de “lo que no tiene que ver” para nuestra interpretación.

La búsqueda de lo que Schneider, al integrar el Estridentismo en la historia existente, no pudo (¿no quiso?) señalar a lo largo de su lectura del movimiento, requiere necesariamente de una aclaración. El lugar que algo obtiene en la memoria, no se construye en el vacío, ni en la historia de lo que fue, de lo que sucedió. Se construye en el contexto de la propia memoria. Y la memoria no es el lugar donde se enquistan las cosas del pasado, sino el mecanismo que selecciona aquello que se integra y aquello otro que se queda fuera; lo que se considera, o no, necesario, útil o fructífero para actuar hacia el futuro. La memoria es el espacio de los horizontes culturales.

⁴¹“Manuel Maples Arce rechaza la idea del futuro como un concepto histórico en el arte, tanto como desdén el pasado. Para el poeta estridentista sólo existe -cita Schneider al comentar el primer manifiesto -‘el vértice estupendo del minuto presente: atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y único instante meridiano, siempre el mismo y renovado siempre’ ” (Cfr. Luis Mario Schneider 1970, p. 40.)

De las intemperancias

Su juventud hallará la senda. Su inspiración se vertirá, por fin, en el vaso de consagración que ha de contenerla para siempre. Es usted un poeta.

Luis G. Urbina, Carta del 20 de diciembre de 1924

Los epítetos “inmaduro”, “juvenil” se encuentran sobre todo en boca de algunos críticos de los años veinte. Ya en la perspectiva, es evidente que la poesía estridentista no se vuelve “clásica”, que nunca “maduró” -y habrá que preguntarse si ello no se debe, quizás, a que su preocupación fuera otra. No es que simplemente “se les deja fuera”; ellos mismos no ocupan un lugar decidido en la historia literaria. List Arzubide lo había advertido desde su primera declaración en 1923: “Las moscas no pondrán su ortografía sobre nuestros artículos, porque después de ser leídos, servirán para envolver la azúcar...”⁴² Quién no recuerda a Rafael López quien, en lugar de ocupar la silla que le ofrece la Academia de la Lengua, luego de un año de ires y venires, invita a un “discurso de salida de la Academia”⁴³ por no creer, ¿cosa de fe?, en lo establecido, lo normado como valor último.

Vayamos por partes: hay quien habla de “ruptura y continuidad”⁴⁴; y hay quien menciona que “la vanguardia europea rompe con todas las tradiciones y así continúa la tradición romántica de la ruptura”⁴⁵; hay quienes ofrecen una entrada al movimiento estridentista, como lo documenta Luis Mario Schneider en y con su trabajo; hay quienes le cierran la puerta, como Octavio Paz, quien prácticamente omite el movimiento al discurrir acerca del paso del romanticis-

⁴²Citado por el propio List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 12.

⁴³*Ibid.*, p. 80.

⁴⁴Cfr. el trabajo de Luis Mario Schneider que fue publicado cinco años después de su primer libro sobre el Estridentismo: cap. V., “El vanguardismo”, en *Ruptura y continuidad. la literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975

⁴⁵Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Serx Barral, 1974, p. 179

mo a las vanguardias⁴⁶, y eso que a partir del manifiesto ultraísta, “lo novedoso” se ha convertido en un parámetro estético válido para las vanguardias, como comenta Cano Ballesta en torno a lo que, desde el manifiesto ultraísta de 1918, une todos los movimientos de vanguardia de aquellos años.⁴⁷

Detrás de eso, tenemos una normatividad basada en lo que continúa o lo que se rompe; los valores que se les da a esos dos términos (negativo a “romper”) son fundamentales para comprender el significado en la recepción. Así, lo que atraviesa una y otra vez la historia de la literatura, los parámetros de lo maduro, de lo clásico, pesará como sombra sobre una posible recepción del Estridentismo. Amado Nervo vaticina, en un comentario temprano sobre el futurismo en 1909, que todos los gritos adolescentes acaban siempre en la Academia⁴⁸; por su parte, Marín Loya recomienda paciencia por lo que se podrá esperar de Maples Arce y de su poesía: “mientras tanto, esperemos que la vida rectifique las intemperancias de los primeros años”; sin embargo, “tendrá que esperar varios años antes que esta esperanza se realizara”⁴⁹, comentaría Kenneth C. Monahan el texto de Marín Loya citado por él en 1981. Alfonso Reyes reflexiona sobre la necesidad y/o (in)utilidad de romper los estilos, reconociendo

⁴⁶Cfr. el capítulo VI, “El círculo se cierra”, en *Ibid.*, pp. 143-212. Véase también los ensayos de Paz sobre surrealismo, recogidos en *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996, donde se refiere nuevamente a que “en esa historia de sucesivas rupturas [...] El surrealismo fue, además, una tradición” (p. 11). Por otra parte, hay que recordar que Octavio Paz, Ali Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis incluyen a Maples Arce en la antología *Poesía en movimiento* (México, Siglo XXI, 1966). Es interesante el siguiente comentario de Alberto Vital: “Por cierto, se trata de poemas de la primera época, pues los de los años de madurez habrían contradicho el propósito esencial de *Poesía* como una selección de textos innovadores; su ausencia, en cambio, contradice una posible insinuación de que serían mejores que los de la época vanguardista”; cfr. *La cama de Procasto*, op. cit., pp. 93ss.

⁴⁷Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI 1a. edición completa 1996 (1a. edición, Madrid, Gredos, 1972), p. 3.

⁴⁸Schneider 1970, p. 17.

⁴⁹Kenneth C. Monahan, “Preludio al Estridentismo”, en *Estridentismo memoria y valoración*, pp. 95-110 (110).

que eso depende enteramente de lo que uno, como poeta, pretende expresar⁵⁰; Luis G. Urbina, en una carta que le envía a Kin Taniya en ocasión de su libro *Radio* (mayo de 1924), opina que la sensibilidad del poeta finalmente lo llevará a la consagración⁵¹; en una encuesta, Carlos González Peña, mediante una “contestación académica” como la define Schneider, considera el Estridentismo y otros casos una especie de

¡enfermedades del tiempo que pronto pasarán! Fecunda ley de vida es tender a la salud y al equilibrio. Y está averiguado que, en arte, todo anhelo de perfección es por esencia clásico, y al cabo, sigue los senderos eternos. Las modas y las extravagancias pasan; queda, inmutable y serena, la belleza antigua como el mundo y más que él, inmortal.⁵²

Schneider, recopilador asiduo de las diversas y encontradas opiniones, considera que es un triunfo que la filología, en la voz de Pablo González Casanova, se ocupe de Arqueles Vela⁵³, distinguiéndose así favorablemente de las críticas que sólo se refieren a lo tradicional y a los rompimientos, sin analizar a fondo el nuevo lenguaje buscado por los poetas vanguardistas.

Todo lo anterior se inscribe, además, en el contexto de la discusión sobre lo viril y lo nacional en la literatura mexicana del momento; comenta Schneider:

Aunque [el Estridentismo] no participó en una forma decidida en la descarnada lucha que llevaron a cabo un buen número de escritores desde finales de

⁵⁰Schneider 1970, p. 87, cita una parte extensa de la entrevista hecha a Alfonso Reyes, quien se extiende sobre otros movimientos de vanguardia: “El ultraismo no fue sino un afán de renovación que iba contra el modernismo. Reflejo de todo lo que usted sabe había en Europa: cubismo, futurismo, etc. Como todas las revoluciones tiene partes buenas y malas, porque nada es perfecto en absoluto. En México, el Estridentismo está también justificado, y si hemos de mencionar lo malo, lo tiene usted en esa pedantería que lucha por asustar al burgués y al académico. He visto con simpatía todo esto, pero no siento la necesidad de renovar mi estética, de cambiar la que hoy empleo y que me basta para expresar lo que quiero decir.”

⁵¹*Ibid.*, pp. 89-90

⁵²Cit en Schneider 1970, p. 109

⁵³*Ibid.*, p. 90

1924 hasta bien entrado 1925, puede decirse que de alguna manera intervino en ella desde el comienzo.⁵⁴

Si bien en las encuestas sobre la poesía que se hace y se hará en el futuro, Maples Arce, Quintanilla, Arqueles Vela opinan, en la encuesta del 22 de enero de 1925 publicada en *El Universal Ilustrado* en torno al nacionalismo y la virilidad de la literatura mexicana, de los estridentistas sólo Luis Quintanilla es interrogado; asegura de una manera muy general “que el movimiento literario mexicano presente es el más rico, el más interesante, el más trascendental de todos los movimientos intelectuales que hayamos presenciado en nuestro país”.⁵⁵ Más estridentista suena cuando arremete en contra de las opiniones de Salado Álvarez vertidas en artículos anteriores:

El único requisito para pretender hablar de “modernidad” debe ser, en efecto, VIVIR EL MOMENTO PRESENTE. Y el venerable señor Álvarez, historiador, académico y periodista reumático, no entiende, no puede sentir este polifónico jazz-band del siglo XX ¡y sigue bailando su “polka” y sus “lanceros”!⁵⁶

Lo más importante en toda esta discusión es cómo lo bueno, duradero, clásico anda rondando en el imaginario de varios críticos. Para Francisco Monterde, la crítica debe consagrar las obras que valgan la pena, para que el pueblo las lea; Federico Gamboa habla de perdurabilidad; Salatiel Rosales afirma que no se puede pedir a los jóvenes antes de los 25 años “que sean escritores de pensamiento profundo, de visión trascendente” como resume Schneider su opinión⁵⁷; sólo José D. Frías, en un artículo que lleva el muy pertinente título “El nido de avispas y la literatura mexicana” (*El Universal Ilustrado*, 5 de febrero de 1925), no le da demasiada importancia al hecho de que los estridentistas “escriben sin hallar aún el cauce perfectamente adecuado a sus pensamientos,

⁵⁴Cfr. Schneider, *Ruptura y continuidad*, cap. “El vanguardismo”, pp. 159-189 (159).

⁵⁵Cit. en Schneider 1970, p. 127

⁵⁶*Loc. cit.*

⁵⁷*Ibid.*, p. 125

que voluntariamente exageran hasta volver inartísticas las directivas de su arte, que van como ebrios cazando metáforas...”⁵⁸

Décadas después, las opiniones no han cambiado mucho: baste como uno de los ejemplos más reduccionistas Carlos Monsiváis quien, en un breve artículo sobre “Los estridentistas y los agoristas”, le niega todo valor al movimiento, exhibiendo su “alharaca *infantil* por los obreros, las máquinas, las fábricas, los telégrafos. En el fondo -juzga-, Edison y no Marx y Marinetti, presidía este entusiasmo *adolescente* por los beneficios de la civilización”.⁵⁹ Y si no fuera suficiente con “infantil” y “adolescente”, les asesta un “arrobó *pueril* [a] este tipo de movimientos”.⁶⁰ Menos desdeñoso, Vicente Quirarte abre horizontes (geográficamente) más amplios: retoma una crítica hecha al ultraísmo español⁶¹, y se repliega sobre una conclusión similar:

Y si el Estridentismo muere, si sus cenizas son rescatadas y reconocidas por algún futuro y dedicado arqueólogo literario, no será más que una nueva comprobación de que al Estridentismo no le hemos levantado el castigo, y que la literatura, finalmente, demanda obras permanentes, una vez extinta la llama de la pasión vital y del presente convulsivo.⁶²

Ciertamente, estamos ante una cuestión de enfoques e interpretaciones, de la recepción y los cánones de la interpretación -pero ¿a quién se le habrá ocurrido dar por sentado que se trata de una ley que, aplicada a una vanguardia, designe su valor estético de manera tal que, para ser “buena”, tendría que volverse “permanente”?

⁵⁸*Ibid.*, p. 130.

⁵⁹Carlos Monsiváis, “El Estridentismo y el agorismo”, en Oscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*, Cuba, Casa de las Américas, 1970, p. 171. [Las cursivas son mías]

⁶⁰*Loc. cit.*

⁶¹Quirarte cita a Gustav Siebenmann: “el mero sentido crítico de la situación literaria y el hastío por la tradición no eran en sí suficientes para crear poesía...”, en Vicente Quirarte, “La doble leyenda del Estridentismo”, en *Peces del aire altísimo*, México, UNAM, 1993. pp. 119-132 (122)

⁶²*Ibid.*, p. 132.

No es sino con la publicación de la obra poética de Maples Arce en 1981, que se logra un cambio de enfoque; la sutileza de Bonifaz Nuño permite dejar de lado la supuesta falta de madurez en la poesía, opinión que denota en ocasiones resentimiento por la irreverencia observada en la vida real de los jóvenes poetas. Después de una muy breve imagen del momento histórico como indicador de lo nuevo, Bonifaz Nuño destaca la voluntad de Maples Arce para que eso, lo nuevo, se hiciera también en el arte. En cuanto a los dos posibles caminos, el escándalo juvenil y el “esfuerzo consciente por crear una nueva manera de arte...”⁶³, no sólo recalca que la falta de reconocimiento por parte de la crítica y la historia podría ser resultado de que a los estridentistas aún no se les ha perdonado “su revolución”. Además, y allí reside el mayor valor del “Estudio preliminar” a la obra de Maples Arce, analiza esta -repito la cita- “nueva manera de arte”, basándose en las vetas más ricas de la crítica filológica.

De los equilibrios

...[la innovación] que rompe saliéndose de los moldes donde quisiera mantener la rutina del pensamiento y busca acomodarse a nuevas formas de belleza, encuentra a su paso a la legión de prejuicios, engendros monstruosos de la medianía moral intelectual y la envidia que la increpan y befan, la histolizan y desgarran, hasta hundirle de nuevo quebrantada y sin ánimo en el abismo de la vulgaridad y matándola con el ridículo o el olvido.

Pablo González Casanova, “Las metáforas de Arqueles Vela”

Una serie de opiniones parecen definir los polos de la recepción; los calificativos abarcan desde “sobrestimado”, término usado por Luis Mario Schneider para la autorrecepción de los miembros del propio movimiento (y no se ha de

⁶³Rubén Bonifaz Nuño, “Estudio preliminar”, en Manuel Maples Arce, *Semillas del tiempo*, México, FCE 1981 (Letras mexicanas), pp. 10-11.

referir simplemente a exclamaciones irónicas como el famoso “Hoy el Estridentismo se ha impuesto y sólo nos falta un premio pedante para que la Academia solicite a Maples Arce...”⁶⁴), hasta “censurado o negado”, para quienes no lo son. Pese a los extremos, el eminente filólogo Pablo González Casanova se había encargado ya en 1924 de lo que consideraba un justo medio; en su artículo “Las metáforas de Arqueles Vela. La filología y la nueva estética”, emitió “una equilibrada y por lo tanto desapasionada crítica”, como la califica Schneider⁶⁵. ¿La filología desapasionada como solución para la valoración de un movimiento de vanguardia que es incómodo porque no encaja?

No es que pretenda negar el valor de la crítica filológico -pero tampoco concibo asignarle mayor objetividad porque logre apartarse de la pasión, que en el contexto de González Casanova puede significar ¿de los escándalos estridentistas?, ¿de la política?, ¿de las pretensiones vanguardistas? Aceptar que “apasionado” y “equilibrado” sean contrarios, nos podría llevar a la conclusión un tanto absurda de que problemas como los que plantea la crítica literaria acerca del valor de “lo clásico” o de “lo novedoso” en el arte, en la búsqueda de imágenes y en la creación de universos metafóricos, sean asunto no de la pasión, sino del equilibrio.

Evidentemente, ni González Casanova, ni Schneider creen lo anterior. Sin embargo, vale la pena resaltar que ninguna crítica se separa de su pasión, precisamente porque se vincula con los valores crítico-literarios que se les asigna a las pasiones de cada momento, las de los poetas y las de los críticos. Sólo así comprendemos, también, que la “objetividad” y el “equilibrio” buscados por los críticos, no siempre se refieren al mismo tipo de enfoque (crítica filológica,

⁶⁴List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 23.

⁶⁵Cfr. Luis Mario Schneider, 1970, p. 90. Schneider considera “el primer gran triunfo” del Estridentismo que la crítica “acreditada, reconocida”, con base en la filología tome en cuenta el movimiento. Lo interesante aquí es cómo Schneider ve, interpreta y valora este trabajo sobre los estridentistas, pese a las expresiones usadas por González Casanova, que lo acercan incluso a los textos de los manifiestos estridentistas (cfr. lo citado aquí en el epígrafe)

crítica social, crítica hermenéutica, crítica deconstructivista... la lista es interminable), sino casi siempre a una combinación de éste con otras pasiones: la de los propios poetas que se pretende resaltar, y las del horizonte cultural del crítico mismo.

En este sentido, el primero de los “justos medios”, el de González Casanova, resulta similar al que, en sus estudios a finales de los sesenta e inicios de los setenta, aplicará el propio Schneider a la elaboración de la historia del movimiento primero y, después, a la recopilación y difusión de la obra. Así como no es neutral la crítica filológica que se hizo de la obra de Arqueles Vela en 1924, así no es neutral la visión cronológica que elabora Schneider en función de los intereses políticos acerca de la literatura a finales de los años sesenta. Cuando las pasiones concuerdan entre sí y, además, con los parámetros de una supuesta objetividad en el momento de la crítica, cuando se equilibran en lugar de imponerse de manera injustificada, abren, siempre, nuevas posibilidades de lectura: contestan preguntas y dejan señalamientos ocultos para otros enfoques y nuevos planteamientos.

La lectura que hace Bonifaz Nuño de la obra poética de Manuel Maples Arce, se dirige cuidadosamente a la poética de las imágenes, las desmenuza, exponiendo el significado de los elementos que las componen, y nos muestra hasta dónde nos puede llevar la lectura realizada en un contexto filosófico-poético por un lector culto: el hombre en el centro del universo, es decir, un tiempo y un espacio contruidos con significado, a partir del hombre/poeta. Bonifaz reconoce en esta poesía un logro, “valiéndose de una serie de elementos aparentemente descoyuntados”, que construye una imagen coherente y completa del mundo -y aquí sí vale la comparación con los clásicos. La expectativa de este lector contempla la coherencia en el significado, aun cuando la forma responde a lo descoyuntado del mundo actual.

Aun cuando la crítica filológica pretende devolverle su papel central al lenguaje poético, tiene que tomar una decisión previa frente al carácter

“novedoso” del arte de vanguardia. En el caso de Bonifaz Nuño, lo anterior da pie a una interpretación rica, justamente porque no es desapasionada -al contrario. Si bien ya no se encuentra en medio de las pasiones del momento (las discusiones políticas y culturales, los escándalos y las irreverencias, en las cuales, al fin contemporáneo, si se veía envuelto González Casanova), Bonifaz Nuño abre su búsqueda de significados hacia otros aspectos no menos apasionantes: el hombre en el centro del universo -preocupación y horizonte del un nuevo proceso de significación que, si bien requiere de un contexto referencial, no lo busca entre los aconteceres políticos inmediatos.

Al comparar las críticas que negaban el valor vanguardista porque no había llegado a la madurez, a los valores de la literatura que se puede considerar “clásica”, canonizando de esta manera un determinado tipo de poética, con la evaluación de lo novedoso que realizan González Casanova como pionero y Bonifaz Nuño con maestría, observamos además lo siguiente: ninguna imagen poética resulta buena por clásica o por novedosa. Al abrir la valoración a las posibilidades del lenguaje literario, este adquiere valor estético en la medida en que cumple con el objetivo de crear un universo propio y de significarlo.

El modo del análisis de Bonifaz Nuño, explicativo a la vez del contenido y de cómo se logra éste en el lenguaje poético, es especialmente ilustrador en el caso de *Urbe*. Se analiza el tipo de imagen poética, su significado, el uso del lenguaje poético tradicional y de otro nuevo; la búsqueda a través del lenguaje, del nuevo mundo urbano -y en sentido inverso, la búsqueda del nuevo mundo urbano mediante los cambios del, en el y con el lenguaje. Así es posible llegar a leer en los libros de Maples Arce, identificando las palabras clave de su visión del mundo, madurez de recursos poéticos y de lenguaje, es posible leer cómo el poeta se sitúa en un lugar y un momento determinados para ver desde él mismo todo lo demás, “sin ninguna contaminación externa”⁶⁶ -nuevamente una sustan-

⁶⁶*Ibid.*, p. 25

cial diferencia frente a otras lecturas. Con esta lectura, el mundo poético de Mables Arce adquiere valor estético en la medida en que un espacio con significado es tomado por la poesía y convertido en un espacio significante nuevo.

El nuevo lenguaje al que alude Bonifaz Nuño, lo estudia también Esther Hernández Palacios: si la poesía estridentista intenta transformar la imagen y “centrar sus esfuerzos en la semántica poética”, requiere de un análisis del léxico y de su relación con la sintaxis. La esencia del cambio propuesto la observa la investigadora “en los procedimientos de significación, connotativa, en las imágenes”, es decir, en el “signo [que] remite sólo indirectamente a la realidad extraverbal y en la que intervienen los factores emotivo, afectivo y sensorial”.⁶⁷ Es esta última apreciación la que le evita limitar el estudio filológico a lo puramente formal, o bien relacionar las innovaciones léxicas o las imágenes novedosas de manera inmediata o denotativa con supuestas realidades temáticas.

Y es exactamente eso último lo que atrapa la visión de Lourdes Quintanilla. No sabe qué hacer con “el empleo de palabras ‘modernas’ tales como aviones, radios, ferrocarriles” en la poesía de Kin Taniya, si bien recuerda que “toda actividad poética [...] tiene sus raíces en la historia, el lenguaje, las realidades y los mitos propios de su época”. Está también consciente de que el poeta al que estudia, se rebeló “contra las academias y las ortodoxias”, y cree necesario resaltar que esa rebeldía no se dio fuera de un “estudio atento [de] las obras anteriores”⁶⁸. Su análisis del lenguaje poético no logra rebasar, en ningún momento, las ataduras de las temáticas a las que se refieren las palabras -pese a que reniegue, específicamente, de esta limitación, refiriéndose expresamente a las tradiciones de toda imagen literaria.

⁶⁷Esther Hernández Palacios, “Acercamiento a la poética estridentista”, en *Estridentismo memoria y valoración* p. 135-6.

⁶⁸Lourdes Quintanilla Obregón, “Kin Taniya: vida y obra”, en *Ibid.* p. 244

Renato Prada Oropeza⁶⁹ centra sus inquietudes en primer lugar en los aspectos que se tienen que considerar para la lectura de un “texto de vanguardia (innovador) del pasado”⁷⁰, aspectos que se comentarán más adelante, y en seguida, en la forma y los procedimientos de la prosa de Arqueles Vela, que parecen responder a “un verdadero ‘programa’ de acción narrativa innovadora”⁷¹. Resalta tres procedimientos, de los cuales cada uno predomina en una de las tres novelas del autor estridentista; la parodia a la novela policiaca (en *El crimen pasional*) se sustenta en que la acción criminal, el asesinato, finalmente no existe: el “cuerpo del delito” es un maniquí. En el *Café de nadie*, lo indefinible del eje de las acciones narrativas resaltan contra las convenciones realista-naturalistas de las expectativas del lector y evidencian una ruptura témpero-causal. En tercer lugar, no termina por establecerse la identidad de los personajes: *La señorita Etcétera* en la novela del mismo título, y el “yo” que se relaciona con ella. “Ella no es ella”⁷², y uno es cada día uno y otro diferente. Estos tres recursos, la subversión y renovación del género policiaco, del eje tiempo-espacio, y de la identidad de los personajes, son en sí una propuesta de cómo se percibe, en este momento, el “mundo moderno”.⁷³ Usando estos tres mecanismos narrativos (que, aun cuando uno predomina en cada novela, son usados en las demás), Arqueles Vela construye una especie de absurdo (de algo colocado fuera de la lógica causal); no obstante, al hacerse sistema, construye también su “propia lógica que sería tarea de otra ponencia describirla”⁷⁴. Si bien Prada

⁶⁹ Prada Oropeza se ocupa en varios trabajos de aspectos teóricos en torno a la producción y la recepción literarias; y es en parte esta perspectiva la que utiliza también en su análisis del movimiento estridentista. Cfr. entre otros “La producción del discurso literario”, en Alberto Vital (edit.), *Conjuntos*, op. cit., pp. 381-392.

⁷⁰ Renato Prada Oropeza, “Texto y proyección: los relatos de Arqueles Vela”, en *Ibid.*, p. 161.

⁷¹ *Ibid.*, p. 169.

⁷² *Ibid.*, p. 175.

⁷³ Véase sobre todo la Tercera parte, “Estridentópolis”; para las posibles confusiones con la “condición posmoderna”, cfr. pp. 204ss..

⁷⁴ *Loc. cit.*

Oropeza no alude a ello, este proceder puede considerarse equivalente a los utilizados por Maples Arce en la renovación de las imágenes poéticas, por el grupo en la vida literaria, por List Arzubide en la “historia” del movimiento, por ellos todos en su concepción de la urbe. Será en estos aspectos que la filología se abre hacia los horizontes de los análisis semióticos.

De temáticas

*No convenceréis al obrer de que sois buen poeta...
Salvador Novo, “Algunas verdades acerca de la literatura
mexicana actual”*

En la línea de la tradición, muchas veces lo que le da sentido al discurso literario, es lo que de éste nos remite a otros. Es a partir de estas realidades y mitos propios de los veinte, y una historia que los poetas estridentistas conocen bien (si no, ¿cómo rechazarla?), que ubicamos su pretensión de romper con la tradición y la historia, omitiendo las referencias directas. “Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva)”, había exigido Maples Arce en *Actual* número 1, buen lector del *Manifiesto Ultraísta Vertical* de Guillermo de Torre (Madrid 1920).⁷⁵ La crítica, desconcertada ante la aparente contradicción frente a un léxico que alude a un mundo urbano moderno y técnico, o bien señala esta intención como malograda: Antonio Alatorre, en el ensayo “En torno a creación y tradición”, subrayaba que

El movimiento estridentista hacía profesión de antitradicionalismo a toda costa, antitradicionalismo por encima de todo. Era, pues, una actitud exclusivamente destructora, negativa, sin nada que tuviera que ver con la creación

⁷⁵El mismo Guillermo de Torre, en la *Historia de las Literaturas de Vanguardia* (Madrid, Guadarrama, 1971, 3 vols.) explica en una nota a pie que “no considero necesario dar ningún extracto -scría excesivo masoquismo- puesto que aparece reproducido gráficamente en el libro de Gloria Videla.” (vol. II, p. 217). Maples Arce pudo haber conocido el no. 50 de la revista española *Grecia*, que incluía como suplemento el *Manifiesto Ultraísta Vertical*

auténtica. Con llamar “ombligo de la noche” a la luna, y “orquesta de jazz” a las estrellas, los estridentistas se sentían ya muy orondos. Daban una sonora bofetada a la tradición y no iban más allá; no ponían nada en los pedestales vacíos⁷⁶;

o bien procura subsanarla con otros nexos. En este segundo sentido, parte de la recepción sugiere que, lo que parece ofrecer el Estridentismo en lugar de la tradición rota, se encuentra a nivel de los cambios temáticos.

Por su reciente irrupción en la experiencia del lector inmediato, en la literatura de los años veinte destacan como temas nuevos, la urbe moderna y todo lo que implica modernidad en una era que empieza a ser cada vez más tecnolozada, así como la Revolución mexicana y, en algunos casos, la combinación de ambos. Podríamos objetar que ambos temas tienen ya una larga tradición literaria: la poesía sobre la ciudad (principalmente la de México) surge desde antes de *Grandeza Mexicana*; y, pese a lo reciente de los acontecimientos, tampoco la poesía (y menos la narrativa) sobre la Revolución mexicana, nace con el Estridentismo. ¿El movimiento estridentista no rompe, entonces, con la tradición temática? La respuesta resulta ambigua: hay quienes aceptan el rompimiento y los temas “novedosos” (Hortensia Lénica Puyhol vda. de Vela); otros desechan los textos estridentistas por ser poco poéticos sus motivos y su tratamiento, o por ser panfletarios en lugar de estéticos (Carlos Monsiváis); otros más elogian la nueva temática, restándole importancia a las tradiciones existentes (la mayor parte de las cartas de otros poetas de vanguardia, recopiladas en *Opiniones*).⁷⁷ Se confunde, en cualquiera de los casos donde la poesía se analiza exclusivamente en función de las temáticas, aquello que está dividido, como advierte Marshall Berman:

⁷⁶Reproducido en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM/UV, 1996, pp. 393-405 (401). No sería justo omitir lo que Alatorre piensa actualmente de este ensayo, que fue publicado originalmente en 1958; al ser incluido en *Conjuntos*, el autor hace explícito que considera su texto “ahora muy simplón, muy ingenuo” (p.393).

⁷⁷Bajo el título de *Opiniones*, List Arzubide recoge las primeras respuestas de poetas y críticos literarios, recibidos en ocasión de la publicación de *El movimiento estridentista*, 1926.

El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimentos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la “modernización” en economía y política; el “modernismo” en el arte, la cultura y la sensibilidad.⁷⁸

El problema reside en que las temáticas sociales e históricas nos remiten a la realidad de la vida política mexicana moderna, una realidad cambiante, vertiginosa, poco definida, y en torno a la cual seguirán girando todas las discusiones *políticas* para el resto del siglo XX. Tarde o temprano tenemos que atenernos a las consabidas consecuencias: en la experiencia del lector, se revuelven irremediabilmente la expresión poética, el conocimiento histórico, la vivencia de la cotidianeidad propia. En este sentido, la ciudad es un tema literario problemático, desde el momento en que el valor simbólico, la metáfora “urbe”, se conecta de inmediato con la vivencia personal del lector.

Y eso seguirá siendo así mientras hablemos de poesía sobre la ciudad, es decir, mientras la ciudad no llegue a ser un discurso propio: una poesía no *so-bre*, sino *de* la ciudad, es justamente lo que la recepción no aprecia de la temática. Allí, para la crítica, la voz estridente es imitación del ruido de la ciudad actual; allí se confunden y se enciman tiempos y niveles, épocas y experiencias.

...las imágenes de la ciudad estridente y deshumanizante han dejado de constituir una novedad para convertirse en pesadilla cotidiana⁷⁹...

sentencia Vicente Quirarte, aludiendo a *su* percepción de una Ciudad de México de los años noventa. La viuda de Arqueles Vela, Hortensia Lénica Puyhol, caracteriza los veinte y la Ciudad de México como un momento y un espacio llenos de vida. “La revolución luchaba por su puesta en práctica”⁸⁰, recuerda y ancla el movimiento en *su* realidad. Para Stefan Baciu, la ciudad cosmopolita

⁷⁸Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1989 (c 1982). p. 82.

⁷⁹Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁰Hortensia Lénica Puyhol Vda. de Vela, “La narrativa estridentista del intransferible Arqueles Vela”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 195.

“con sus habitantes que forman la masa urbana, politizada, luchando por sus derechos y proclamando la revolución”⁸¹, es el tema preferido, el más frecuente de las vanguardias; y según Jorge Rufinelli, Manuel Maples Arce y John Dos Passos muestran la “preocupación artística vinculada a lo urbano”, con lo cual, la ciudad moderna vendría siendo “el espacio que el vanguardismo había colonizado para la literatura”⁸². Vale la pena retomar la opinión de Torres Bodet:

Estridentismo. Por fin estamos en él; suenan sirenas, claksons y jazz bands! Aquí sí nadamos en plena intervención norteamericana. Los lectores -¡oh bur- gueses!- no entienden que se hable de ciudades mecánicas y turbulentas desde la *esquina* de una ciudad como Puebla, en que se coloca el Sr. Arzubide, el Liszt de México (sonata a cuatro manos, siempre que se le otorguen dos, por lo menos, al joven Manuel Maples Arce).⁸³

De hecho, la imagen de la ciudad como espacio natural del hombre moderno se hereda del siglo XIX; recordemos el solitario en medio de las masas industrializadas de Edgar Allan Poe; las aglomeraciones baudelairianas que vierten sus preocupaciones sociales y políticas, su coraje a las calles de París, la ciudad-revolución de 1848: la vida intelectual y artística moderna no se puede pensar sin la vida urbana.

La ciudad “deshumanizante” de Quirarte es el resultado de la que supongo influencia de Ortega y Gasset, para quien una de las características del arte nuevo (la “nueva sensibilidad” del arte de las vanguardias) es la deshumanización; pero también es la ciudad estridentista a la que le fue impuesto su propio futuro, una Ciudad de México de finales del siglo XX; la mezcla se con-

⁸¹Stefan Baciu, “Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes”, en *Ibid.*, pp. 46-7.

⁸²Jorge Rufinelli, “Las memorias (editadas e inéditas) de Manuel Maples Arce, en *Ibid.*, p. 112

⁸³Cit. en Schneider 1970, p. 111. ¿Tan distinto suena lo que escribe Villaurrutia (“Seis personajes”) acerca de Salvador Novo? “En los ferrocarriles, en los conductores de tranvías, encuentra el joven de Salvador Novo los precursores del Mesías-Chofer [...] Se oye el taf-taf de los renault y aparecen sobre ellos los primeros chauffeurs, lentos y torpes como sus máquinas. El chofer no ha llegado aún, pero no tarda. Nace, por fin, con la revolución, este nuevo tipo de hombre que halla en el ford, un instrumento construido a su escala.”

creta desde una experiencia actual, inmediata, que al crítico se le figura extremadamente masificada, maquinizada.

Por su parte, Jorge Rufinelli considera que el movimiento estridentista es una especie de resonancia, uno como eco de las vanguardias europeas; en lo que se refiere al tema urbano, observa no obstante un tono que distingue a los vanguardistas mexicanos:

decididamente influido por el maquinismo futurista de Marinetti, los estridentistas fueron los primeros en asumir como programa y realización, de manera agresiva, la modernidad urbana, la existencia de un nuevo hombre moldeado por el asfalto de las calles, las vidrieras multicolores, los cafés de reunión (como el célebre Café de nadie), y las planicies cada vez más extendidas ya no del verde natural sino del gris cemento.⁸⁴

La recepción del tema urbano en la poesía estridentista se basa en mapas imaginarios donde se traslapan los tiempos. Si los estridentistas hubieran respondido exclusivamente a su ciudad cotidiana (la nuestra, la histórica), con justa razón se les reprocharía hasta la fecha que ni el asfalto ni el gris cemento sustituían aún los empedrados y los palacios y casas de piedra y adobe del México de los veinte. En cuanto se salen de esta imagen, la crítica se vuelve quejumbrosa y habla de *¿inexactitud?*, *cliché*, con pautas de un realismo a la inversa: una ciudad que aún no es lo que significará, algún día, para nosotros -y en eso se parece en mucho a la ciudad de París, capital de la modernidad decimonónica, que pretende despertar Walter Benjamin a finales de los años veinte y durante todos los treinta del siglo XX.⁸⁵

⁸⁴Jorge Rufinelli, *op. cit.*, pp. 112-3. El "gris cemento" está lejos de dar la imagen del momento; basta revisar la publicidad del momento, como un artículo con el título "El polvo mágico", publicado en la revista *Cemento* en enero de 1928, o lo que el publicista Sánchez Fogarty dice en un número de la misma revista en 1925 (recordándonos de inmediato el lenguaje de los estridentistas): "[el cemento] equivale en su ramo a lo que el automóvil, el ferrocarril y el aeroplano equivalen juntos en el de las comunicaciones". Cit. En Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*. México, UNAM/IIIE, 1990. p. 47.

⁸⁵Walter Benjamin, cfr. los libros, ensayos y fragmentos relacionados que surgen del proyecto sobre los pasajes parisinos, recogidos esencialmente en *Passagenwerk*, y *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*.

Lo anterior se relaciona con una recuperación del carácter moderno de la ciudad de los veinte, en función (y a partir) de los presentes hasta llegar a los años noventa. Por otra parte, también se le puede analizar en función del imaginario anterior a los veinte, y no sólo porque pareciera pertinente para la primera crítica de la obra estridentista. Si Raúl Leiva manifiesta su disgusto porque la ciudad poética no corresponde a la ciudad empírica, Luis Leal lo critica fuertemente:

Leiva insiste en que la realidad poética de Maples Arce no coincide con la realidad empírica. “Naturalmente -dice- la urbe que cantaba Maples Arce no era precisamente la Ciudad de México, pues hace más de treinta años no podía decirse de ella que estuviese ‘todo tensa’ de cables y esfuerzos, ‘toda sonora de motores y alas’.” [Y cae, en seguida, en la misma trampa que critica, al continuar.] Hay que apuntar que mejores ejemplos que los que cita Leiva para demostrar que el poeta no canta a la Ciudad de México -y en verdad en ninguna parte dice que es la Ciudad de México el tema de su poema- serían estas, que nos revelan una manifiesta distorsión de la realidad

Oh ciudad fuerte
y múltiple
hecha toda de hierro y acero
Oh ciudad internacional
los muelles. Las dársenas...⁸⁶

Para Luis Leal, es con el López Velarde de la “Suave Patria” (el que “encuentra la felicidad del país en mantener el *status quo*” -lo cual es más que dudoso-) con el que hay que confrontar a los estridentistas: ellos “se enfrentan al presente”, manejan temas contemporáneos, las “innovaciones básicas que son el resultado de los adelantos en la ciencia, la tecnología y las comunicaciones”.⁸⁷

Así, en la recepción no sólo se discute si la ciudad que aparece en la poesía es o no es la ciudad real; en caso de serlo, el análisis le da vueltas acerca de si lo real se cumple en el presente o en el futuro de los poetas estridentistas.

⁸⁶Luis Leal, “Realidad y expresión en la literatura estridentista”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 75/75.

⁸⁷*Ibid.*, pp. 67-68.

Incluso bajo esta perspectiva, el análisis temático se agota rápidamente, si el asunto se reduce al empleo de palabras como radio, auto, avión y se ve sustituido por enunciados donde cada crítico opina, independientemente de la obra literaria, acerca de esta modernidad y esta ciudad (ya cercana, ya lejana). La crítica peligra, y pronto se convierte en juego de lotería: cada jugador tiene su plana de imágenes e intenta cubrirlas con otras, idénticas. La búsqueda y la discusión de correspondencias, errores y disparates se integra a las por sí infinitas vivencias del momento, junto con los *clichés* de la realidad. Porque todo cabe: fábricas con obreros y revoluciones sociales, mujeres en motocicleta, manifestaciones obregonistas y Chaplin atrapado en la gran maquinaria industrial, escenografías urbanas de Fritz Lang y fotos de cuando se iniciaba la construcción de la colonia Condesa o se le daban los últimos toques a la flamante colonia Roma...

Resulta que ni siquiera la lectura temática que investiga lo que todos creemos conocer (la realidad), es sencilla en el caso que nos ocupa. Nuestro conflicto surge por leer la ciudad que vivimos hoy, en el mismo sentido que la historia, como todo lo que se inscribe en el paso del tiempo: como si fuera el desenlace directo de la ciudad que vivían y escribían los estridentistas. Y las ciudades percibidas por cada quien se superponen, además, a la ciudad abstracta, conceptual, a nuestra *idea* de ciudad, una (re)creación que incluso puede ser anticipada.

Estos contadísimos ejemplos bastarán para evidenciar por qué me parece limitada la recepción que ha tomado como enfoque la cuestión urbana en cuanto tema. La división en la construcción conceptual de estas imágenes urbanas y los valores que se le asignan, la ha caracterizado Berman de la siguiente manera:

Para los modernólatras, de Marinetti, Maiakovski y Le Corbusier a Buckminster Fuller y los posteriores Marshall McLuhan y Herman Kahn, todas las disonancias personales y sociales de la vida moderna pueden resolverse por medios tecnológicos y administrativos; todos los medios están a mano, y sólo se necesitan dirigentes dispuestos a emplearlos. Para los visionarios de la

desesperación cultural, desde T.E. Hulme y Ezra Pound a Eliot y Ortega, hasta llegar a Ellul y Foucault, Arendt y Marcuse, la totalidad de la vida moderna parece uniformemente vacía, estéril, monótona, "unidimensional", carente de posibilidades humanas...⁸⁸

Dejemos, pues, la discusión poco fructífera en torno a los temas y el empleo de palabras -¡como si no supiera Quirarte, en su desdén por la "basura anecdótica"⁸⁹ en la poesía, que eso no lleva a nada! Tendríamos que permitir a los críticos que hablen (porque de eso habla el Estridentismo) acerca de lo urbano como concepto, de un cambio en la mentalidad. Este cambio (la línea que diferencia un antes de un después) es lo que tanto trabajo nos cuesta observar, porque nos definimos en función del "después", de una mente, la nuestra, ya completamente urbanizada.

La historia moderna de mentalidades bien se puede leer a la luz de las culturas urbanas: como historia material de una urbanización de la mente...⁹⁰

En el análisis, lo que importa no es la ciudad que cambia, ni tampoco si en la poesía el tema ciudad cambia de acuerdo a los referentes que tenemos como conocimiento de la historia; lo que realmente importa, es la poesía como expresión de una mentalidad en proceso de convertirse en otra. Al analizar el universo estridentista, se podrá observar cómo la poesía no es un simple vehículo de la anécdota, sino ésta una posibilidad de poesía dramatizada. El universo, un escenario, y la originalidad de su poesía, en la acción, en el movimiento.

Y es exactamente este cambio de mentalidad, el abandono parcial de la cercanía con el amor y la mujer en la poesía, junto con la urbanización de la ansiedad y las angustias de la sensibilidad literaria, lo que va describiendo List Arzubide en lo que es todo menos una simple historia del movimiento (la siguiente cita, pese a lo extensa, vale la pena):

⁸⁸Marshall Berman, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁹Quirarte, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁰Prigge, *op. cit.*, p. 13

¡Pobre Celia María Dolores! Este grito que llena con su desolación “VRBE”, el superpoema bolchevique, está cuajado en los amores de Maples Arce. Pobre Celia María Dolores; la ruta de acero la aleja del poeta y ella intenta volver, y siempre la distancia levanta insolente su telón entre los dos, y sus manos se desmenuzan en la fuga de la lvida y no alcanzan a estrecharse. ¿Cómo se conocieron? Seguramente en una estación pletórica de adioses espasmódicos; entre la fuga del paisaje, él vió destilar unas miradas húmedas de destino; el poeta, enamorado de súbito, debió de untar sus gestos de esa indiferencia con que tapiza sus interiores elocuencias: acaso un ademán intencionado, tal vez una palabra congruente, y ella como todas, fugada de la realidad, regresando para el minuto eterno.

Fué entonces cuando el poeta, saqueado por el dolor, recorría las barriadas del pueblo, llenando con sus pasos prófugos del paseo de la noche, las calles lividas de abandono y de cansancio. Comenzó a sentir que el miserable iba en paralela angustia con su marcha y comenzó a deslizarse en sus abismos, agarrado al vértigo que ha hundido a tantos otros. Eran los días despedazados por la ansiedad, en que las calles se incendiaban de extras; flameaba la bandera insurrecta, y trenes erizados de muerte, arrastraban el odio por la llanura; el poeta hallaba acomodada esa hora a su pena; comprendía que allá lejos las ametralladoras clamaban por su angustia y entre estos dislocados instantes, vió saltar cogida de los pies de su ansiedad, la región empujada por egoísmos de pista. La Urbe, vista por su montañosa pena y en esa hora cribada de tiros y de gritos de avance, cuando los batallones entre la espectación del tráfico, teñían las avenidas de sangre, y cuando en las barriadas la vida obrera se solidificaba de anhelos subversivos, hizo nacer su canto, el superpoema de un pueblo sin goznes. Y ella, Celia María Dolores, se desparrama en ese lacerante grito, centrada en la avalancha, monumental de separación.⁹¹

La ciudad moderna, la que sueñan y temen y se imaginan los poetas, es también la ciudad que cambia las relaciones personales y sociales, la ciudad donde el desencuentro romántico se vuelve simbólico para la enajenación del hombre de su entorno⁹².

⁹¹List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 19-21.

⁹²Cfr. abajo, Tercera parte, “Estridentópolis”.

Y nuevamente: que no convenceréis al obrero...

...la poesía dejó de ser ... esa otra vil alcahuetería, de poder utilizar los versos para designar a cualquier presidente héroe y paladín, y al día siguiente cobrar los honorarios de este llamado poema, con una cambita o aun cuando sea con un puesto de segunda fila.
Germán List Arzubide

Algo similar sucede, cuando la temática estridentista enfocada en la recepción, es la Revolución mexicana. Por el bien de la crítica literaria, uno quisiera suponer que no se habla de un simple enunciado ideológico. Pero la negación de los estridentistas a responder, ni en tema ni en lenguaje, ni en cuanto a las tradiciones de lo clásico y lo maduro, da paso a dos aspectos de la discusión: el valor estético y, soslayadamente unas veces, abiertamente otras, las implicaciones político-ideológicas.

La discusión sobre la temática revolucionaria en la literatura se inscribe, de hecho, en otra discusión mucho más trascendente para la vida del país: la discusión sobre los rumbos de la política. Este debate no termina con los veinte, es decir, el periodo de producción poética del movimiento estridentista; si lo queremos ver como consecuencia de la revolución, allí apenas inicia para prolongarse durante los treinta, cuando el escándalo en torno a la revista *Examen* evidencia que no se está hablando de literatura -de ninguno de varios lados que están en disputa. Y seguirá prolongándose hasta nuestros días este debate que afectaría, más que la propia poesía, la revolución en sus ires y venires de institucionalización. La cambiante y encontrada recepción de la literatura estridentista muestra huellas de las luchas políticas que funcionan como una especie de metadiscurso, al interior del cual se ve atrapado, repentinamente, la crítica literaria. En este metadiscurso, el tema de la Revolución mexicana se relaciona, además, con el carácter subjetivo de la experiencia del lector, con lo que conoce ya como realidad histórica, ya como experiencia de la vida cotidiana propia.

La de Schneider no es la primera lectura política⁹³, pero sí la que a futuro pareciera sentar las pautas, y eso por una doble razón: sus estudios, cronológico-históricos, resumen en gran parte las opiniones que hubieran aparecido entre los veinte y los sesenta. Se trata, indudablemente, de un resumen interesado -qué resumen no lo es, el presente incluido-, pero la documentación seleccionada y citada le da suficiente legitimación para poder sostenerse. En su "Introducción a una conclusión", Schneider distingue entre una primera época del Estridentismo "relativista" y otra segunda donde al adoptar la ideología social de la Revolución mexicana, el movimiento adquiere validez y fuerza propia⁹⁴.

...en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional...⁹⁵

La visión se sujeta a una presunta objetividad de la cronología. En la recepción de la crítica y de los comentarios, no obstante, el autor determina, por un lado, la reivindicación del movimiento estridentista y reacciona de esta manera contra "la opinión generalizada" y la casi ausencia de estudios⁹⁶. Por el otro lado, privilegia con una lectura política la "segunda etapa". Para el Luis Mario Schneider de los años sesenta, la trascendencia de los poetas estridentis-

⁹³Salvador Novo fue uno de los primeros en enfadarse por la distinción entre "poetas socialistas" y "poetas burgueses"; para él no existían sino "poetas y poetastros": el ataque contra la poesía social es evidente. "No convenceréis al obrero de que sois buen poeta, ni al campesino gritándole con asonantes que asesine al patrón o que siga el marxismo. Él sabe todas esas cosas y cuándo hacerlas mucho mejor que vos. Y seguirá mirándolos compasivamente." *Cit.* en Schneider 1970, p. 131.

⁹⁴Independientemente de que no se puede hablar ni de *la* ideología, ni de *la* Revolución mexicana.

⁹⁵Schneider 1970, p. 206.

⁹⁶Sobre todo en comparación con la investigación relacionada con alguno de los Contemporáneos

tas reside en su compromiso político, tanto en la práctica poética y la acción en general, como en la teoría. Y es que los sesenta se prestaban para una interpretación política; como anota Susan Sontag en la introducción a la reedición de sus propios ensayos,

Los dos polos del sentimiento inconfundiblemente moderno son la nostalgia y la utopía. Quizás la característica más interesante de la época hoy etiquetada como los años sesenta era que existía muy poca nostalgia. En este sentido, fue ciertamente un momento utópico.⁹⁷

Sobreponer esa utopía a la utopía de los años posteriores a la Revolución mexicana, resultaba de lo más natural en un contexto de análisis de un movimiento -a su vez revolucionario, utópico- como la vanguardia estridentista.

Es en este mismo sentido que debemos entender la reflexión de Hortensia Lénica Puyhol vda. de Vela:

Lo más importante es la originalidad con que los poetas y escritores estridentistas involucran el espíritu de la socio-cultura nacional-revolucionaria a la invención lingüística⁹⁸.

Y basándose en una afirmación de Brushwood en el sentido de que los Contemporáneos no se involucraron con la Revolución mexicana, al considerar que el acto creativo era “revolucionario por su propia naturaleza”⁹⁹, Puyhol concluye que los Contemporáneos eran un “grupo muy importante de individualidades literarias, pero nada más”¹⁰⁰. Al contrario, en sus “Notas sobre la vanguardia en México”, Samuel Gordon se dispone a disociar el aspecto formal del contenido y, ante todo, la acción de la obra:

⁹⁷Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996. p. 14.

⁹⁸Hortensia Lénica Puyhol vda. de Vela, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁹*Cit. en Ibid.*, p. 195. Lo que callan usualmente quienes critican los compromisos políticos de los estridentistas, es el compromiso de los jóvenes Contemporáneos con un proyecto de política cultural y educativa, en la SEP de José Vasconcelos, entre 1920 y 1924.

¹⁰⁰*Loc. cit.*

La historia de la vanguardia en México debe más a los Estridentistas en actitud, tono, militancia y procedimientos. A Contemporáneos le debe el trasvase cultural y literario, las traducciones y la obra.¹⁰¹

“Actitud, tono, militancia y procedimientos”: con estos términos, se procede a un cierto alejamiento de la evaluación de la obra literaria, y a la paulatina identificación del movimiento estridentista con la Revolución mexicana primero y una posición de izquierda después, resultado casi inmediato de los comentarios y reseñas de *El movimiento estridentista*.¹⁰² No estamos ante un fenómeno sencillo de describir: tal como lo presenta Samuel Gordon, no tiene mucho que ver ni con la poesía, ni con algunas de las opiniones vertidas en distintas entrevistas: recuérdese la afirmación de Maples Arce en el número de octubre de 1924 de *La Antorcha*, incómoda a todas luces para establecer esta conexión, en el sentido de que “La revolución es sólo una trampa, una sinvergüenzada política...”. Pero una vez que varios estridentistas colaboran en Jalapa con el gobernador de Veracruz, el general Jara, quien nombra como Secretario de Gobierno a Manuel Maples Arce, pareciera lógico “olvidarse” de aquella opinión e identificar el movimiento con la Revolución mexicana. Sin embargo, es precisamente esta opinión tan crítica de Maples Arce acerca de los incumplimientos de las demandas políticas, económicas y sociales de los gobiernos postrevolucionarios, lo que lo puede acercar al general Jara, es decir, a uno de los exponentes más radicales de la revolución, y cuyo proyecto político-social (el apoyo a los sindicatos radicales, a grupos agraristas, y a una política mucho más dura frente a las compañías petroleras extranjeras) tan no concuerda con la política central moderada de Calles, que Jara no podrá mantenerse en el poder.

Es en este contexto que hay que entender los comentarios de Stefan Baciu, quien resalta la importancia de la relación entre la Revolución mexicana y

¹⁰¹Samuel Gordon, “Notas sobre la vanguardia en México”, en *De calli y tlan*, México, UNAM/ Ediciones El Equilibrista, 1995, pp. 11-35 (35).

¹⁰²List Arzubide regresa en 1928 a Jalapa para editar *Opiniones* (Jalapa, s.e., 1928).

la revolución en la literatura, entre la historia del país y la de la literatura¹⁰³, y de cómo pesa el compromiso político:

...cabe subrayar que el Estridentismo ha sido el único movimiento literario y artístico de Latinoamérica, que acompañó una revolución en marcha, y se autodisolvió en el momento en que esta revolución comenzó a ‘institucionalizarse’. Este acto de conciencia intelectual y artística ha sido, en mi opinión, una de las características más sobresalientes del Estridentismo, singularizándolo de las demás vanguardias del continente.¹⁰⁴

Con todo y contextualización histórica (la Revolución mexicana, los años veinte), esta manera de interpretar el ritmo de vida de un movimiento de vanguardia no es una visión particular para el Estridentismo:

La situación de inestabilidad, de crisis y desconfianza en soluciones heredadas, creada por la primera guerra mundial, favorece y fomenta el ímpetu renovador. Las vanguardias aprovechan ese clima de inseguridad y tratan de superarlo aportando ideas y técnicas originales y orientando la creación artística hacia nuevos y fecundos horizontes. Una vez creado un nuevo orden cultural con una estética coherente y obras poéticas de relieve, la vanguardia pierde la razón de su existencia y se desmorona.¹⁰⁵

La relación directa entre la Revolución mexicana y la revolución del arte de los estridentistas, la idea de “sacar el arte a la calle” (uno de los preceptos que comparten varias vanguardias), la prolongación de la revolución armada en la literatura y el arte, le da a la obra estridentista la fuerza de oponerse a lo estático, inerte y conformista, declara el escritor guatemalteco Otto-Raúl González. Con raíces propias, es de índole revolucionario, nacionalista, popular; y al ser dirigido por jóvenes, afirma el crítico, el movimiento es evidentemente “iconoclasta”. Como otros críticos, concluye lo anterior a raíz de la lectura del

¹⁰³En palabras de Hortensia Lénica Puyhol, “todo movimiento artístico-estético surge de las condiciones sociales en efervescencia, y por dialéctica del propio movimiento, contra las formas macilentas y decadentes en sus contenidos vitales. Ello determina la aparición simultánea de actitudes vanguardistas en todas partes, semejantes siempre y cuando las inquietudes de un movimiento sean como las de un sismo que se hace sentir desde lo más profundo de las entrañas de la tierra hasta las áreas más sensibles del mundo”. *Op. cit.*, p. 199.

¹⁰⁴Stefan Baciú, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁵Juan Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 2.

libro de List Arzubide *El movimiento estridentista*, y sobre todo tomando en cuenta su primera e inmediata recepción entre los jóvenes poetas latinoamericanos, que fue recogida por el propio List Arzubide.¹⁰⁶

Jorge Rufinelli, al analizar las memorias de Maples Arce¹⁰⁷, relata cómo el Estridentismo que se dio en la Ciudad de México y terminó en Jalapa, pudo hacer una intensa labor cultural, gracias a la relación de Maples Arce con el general Jara y los medios de difusión que los estridentistas tenían allí a su disposición;¹⁰⁸ en este mismo contexto, se explica el fin del Estridentismo con la caída del gobierno de Jara. Rufinelli no es el único en señalar que el propósito de las memorias de Maples Arce se encuentra en querer dar una versión de “la historia”, para deplorar en seguida que el autor no haya cumplido en todo momento con estos cometidos:

Aquí, Maples pudo tal vez haber dejado un testimonio de primera sobre los motivos, las fuerzas en pugna, los secretos políticos que dieron fin a la gubernatura de Heriberto Jara, pues este extraño episodio de la vida política veracruzana se mantiene enigmático como tal vez lo fue siempre para muchos de sus protagonistas.¹⁰⁹

La búsqueda, siempre la búsqueda de una explicación, un relato claro, señal “de lo que sucedió”: la verdadera historia. Y uno se pregunta si no será

¹⁰⁶Otto-Raúl González, “Conocimiento y reconocimiento del Estridentismo, en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 81.

¹⁰⁷De las cuales, dos volúmenes son publicados en forma de libro: *El otro lado del río*, Madrid, Editorial Plenitud, 1964; *Soberana Juventud*, *op. cit.*, 1967.

¹⁰⁸Aquí considero esencial destacar la gran diferencia que existe entre tener a su disposición páginas del *Universal Ilustrado*, poder contar con el apoyo de su director Hope, escribir libros propios, participar en varias revistas y, ya en Jalapa, construir un proyecto cultural completo como se supone que hicieron: allí, la responsabilidad (y la presión) social aumenta, la carga de trabajo es de tiempo completo, y las responsabilidades administrativas (en el caso de Maples Arce sobre todo) absorben tiempo -no es el tipo de trabajo que permite escribir en horas de oficina. Los medios de difusión no estaban “a su disposición” -los tenían que construir, echarlos a andar, mantenerlos vivos, y no sólo con trabajos propios.

¹⁰⁹Jorge Rufinelli, *op. cit.*, p. 127. Por cierto, se encuentra una reconstrucción de la compleja situación que conduce a la caída del General Jara, en Heather Fowler Salamini, *Movilización campesina en Veracruz (1920-1938)*, México, Siglo XXI Editores, 1979 (1a. ed. ingl. 1971), pp.80ss.

más bien un signo de la autobiografía, que justamente no trata de *la* historia, de *la* política, sino que forma parte de las otras historias, y aun de la construcción posterior al movimiento, del personaje estridentista. El interés no se centra en el entorno, el eje es el personaje. Haber sido testigo y partícipe de la política del general Jara, no garantiza que su “testimonio de primera mano” hubiera añadido algo distinto a una opinión más acerca de la compleja situación del momento, y mucho menos desde las memorias escritas unos 40 años después.

1926: el año en que el Estridentismo llega a Jalapa, el año de la definición política del Estridentismo, el año de su “adhesión” a la política social de la Revolución mexicana, el año en que llega a tener su valor definitivo como movimiento. Lo que para Schneider es evidente, no lo es ni en la recepción¹¹⁰, ni mucho menos en la época misma: en la opinión de varios legisladores veracruzanos, Maples Arce pretende “estridentizar” todo el estado de Veracruz¹¹¹. Al inquirir qué quiere decir eso, nos encontramos con el contradictorio dato que esos mismos legisladores identifican “Estridentismo” con “reaccionario” (en el sentido de dirigirse “contra los campesinos”¹¹²).

Esta situación ejemplifica cómo, en la historia, los valores positivo-negativo se construyen según los intereses del momento en que se escribe la

¹¹⁰La situación no es igualmente clara para el crítico alemán Klaus Meyer-Minneman, quien se ha especializado en literatura mexicana; para él, los estridentistas, al irse en 1926 a Jalapa, optaron por el caudillo “equivocado”, lo cual provoca que en poco tiempo perderán los espacios culturales y tendrán que renunciar a su proyecto de conjuntar poesía y revolución -un proyecto poético-político que para Meyer-Minnemann queda claro a partir de *Vrbe*. (Cfr. entre otros trabajos el ensayo sobre José Gorostiza: “Endloser Tod eines hartnäckigen Todes. José Gorostizas Absage an das Ideal reiner Dichtung”, *Neue Zürcher Zeitung*, No. 268, 16/17 nov. 1996, p. 66.)

¹¹¹Cfr. *El Dictamen* de Veracruz del 8 de mayo de 1927, cit. en Schneider 1970, p.185.

¹¹²El historiador Hans Werner Tobler (*op. cit.*, p. 197s), analiza las relaciones entre el obregonismo y los obreros, para quienes los “reaccionarios” eran los villistas y los zapatistas. La situación social y política es compleja en el estado de Veracruz, donde nos encontramos con fracciones tanto del sector obrero como con agrupaciones campesinas, con sindicatos petroleros, dirigentes centrales de la CROM que combaten a los líderes regionales, y con otros grupos más que intervienen en la compleja política estatal del general Jara. Los intereses internacionales, sobre todo los relacionados con las compañías petroleras, complican aún más la situación.

historia, y según el lado o el grupo donde se ubican y con el cual se identifican no sólo los historiadores, sino desde luego los testigos.

Si eso es lo que determina los contextos históricos usados por la crítica literaria, estamos ante un contexto que deja de serlo para volverse horizonte o perspectiva para la lectura. Y lo único que podemos asegurar es, con Schneider, que Maples Arce temporaliza por vez primera en México la cuestión de la expresión estética/cultural del hombre¹¹³ o, dicho de otra manera, la historiza, al fundamentarla en las necesidades de la historia cultural.

Este aspecto no lo ha visto, por su parte, Carlos Monsiváis, pese a sus intereses justamente en este campo del conocimiento. Su comentario acerca del Estridentismo, criticado recientemente por Evodio Escalante en un artículo inédito¹¹⁴, y hace ya más de 15 años por Prada Oropeza, quien cita el primer párrafo del texto de Monsiváis, que considera “francamente discutible en cuanto al sentido, información e interpretación”:

En los treinta, México se incorporó, al fervor del nacionalismo recién apropiado, a la fiebre de la literatura social. Dos movimientos, los estridentistas y los agoristas, ejemplificaban, con el lujo de detalles, esta tendencia. Los estridentistas intentaban dinamitar, según la lección de los futuristas, la forma; anhelaban la muerte de las convenciones y su meta era la revolución integral. Crearon las apariencias de una vanguardia y manifestaron las exigencias de una inquisición. Con el tiempo, sus fallidas, torpes maniobras se incluyen en los terrenos del humorismo involuntario, pero en cierto modo, se han enriquecido con los encantos de lo patético.¹¹⁵

Desde luego, Monsiváis reconoce “una necesidad y un estado de ánimo de la clase media internacional” que se manifiesta en los movimientos de vanguardia de la década de los años veinte -y de los cuales, el Estridentismo no es sino una “parodia”: “Cumplían una misión heroica: representar la sedicente

¹¹³Schneider 1970, p. 97.

¹¹⁴Evodio Escalante, “Sobre los espejismos de la crítica. El caso del Estridentismo”, inédito, marzo 1996.

¹¹⁵Prada Oropeza, *op cit.*, p. 163. El texto de Monsiváis, “Los estridentistas y los agoristas”, apareció en *Los vanguardistas en América Latina*. Casa de las Américas, La Habana, 1970.

avant-garde en una sociedad que advertía con desconfianza aun a la academia; renovar un lenguaje que les era ajeno y destruir una forma que todavía no era suya.” Y desde luego -no cabe duda-, Monsiváis reconoce el valor de la vanguardia internacional, pero los intentos de rompimiento del Estridentismo le parecen vanos, ya que la cultura mexicana (¿”la sociedad”, los estridentistas?) no tenían ni un lenguaje ni una forma literaria propias. Y uno se queda titubeando: ¿qué le habrá sucedido, en la historia literaria del crítico de la cultura, al modernismo, a la poesía de la segunda mitad del XIX...?

Fundamentales en el contexto de esta recepción negativa, son las opiniones de Guillermo Sheridan: su aversión contra el movimiento estridentista tiene suficiente fuerza para que no pierda demasiado tiempo con ellos, pero eso no significa que no aflore en diferentes escritos. Con ediciones anotadas, el libro *Los Contemporáneos ayer*, varios epistolarios (entre ellos el de José Gorostiza), el *Diario* de José Juan Tablada, biografías, y multitud de artículos en su haber, las oportunidades que se le presentan para hablar mal del movimiento estridentista son, pues, muchas.

Sheridan lleva atravesados a los estridentistas (los personajes y los poetas) en el alma de lo que concibe como “estética contemporánea”. La primera razón es esa, la estética cuyo parámetro es la de los Contemporáneos, anclada en las opiniones de Villaurrutia, Torres Bodet y otros sobre el Estridentismo¹¹⁶, y reforzada a lo largo de la recepción de la poética del “grupo sin grupo”. Pero existe, en el fondo, una segunda razón: lo que “se les ha hecho” a los Contemporáneos, en ocasión del escándalo en torno a la revista *Examen* y sus secuelas en el ámbito cultural del país, así como de un cambio (uno de varios) del grupo ligado al poder cultural. Varios Contemporáneos pierden el puesto que tienen, le escribe José Gorostiza a Torres Bodet: “Desde entonces no tengo trabajo [...]

¹¹⁶Cfr. Evodio Escalante, *op. cit.*

El comunismo está de moda y las voces autorizadas en la Secretaría de Educación son las de List Arzubide, Arqueles Vela y sus corifeos estridentistas”.¹¹⁷

Descartarse unos a otros se convierte en el deporte favorito; “comunistas” y “homosexuales” se descalifican mutuamente para poder tener un puesto en el gobierno, sobre todo en la Secretaría de Educación. En los años treinta, con mayor exactitud, en 1932, ganan momentáneamente los ex-estridentistas, sin que en realidad baje la influencia de los ex-Contemporáneos.¹¹⁸ Subsiste un ambiente enrarecido de intolerancias mutuas, debido principalmente a la “sangrienta represión por parte de los gobiernos del maximato (1930-1934), periodo en que el PCM se vio obligado a una existencia semiclandestina”¹¹⁹. El hecho de que José Gorostiza se hubiera quejado de que perdió el trabajo porque “llegaron los comunistas”, es comprensible: mucho tiene que ver con el ambiente político y los discursos de intolerancia que imperan durante el maximato, bajo gobiernos que se defendían a capa y espada en contra de la supuesta amenaza del comunismo (más que de una realidad política); y también podemos entender que en este ambiente político, los ánimos se calientan por encima de la crítica literaria. Pero ya a la distancia y fuera del discurso político del maximato, los análisis literarios actuales, supongo, deberían lograr una percepción menos intolerante. Justamente eso hace la diferencia entre una recepción inmediata que muestra hasta dónde las personas involucradas se consideran afectadas, y

¹¹⁷ *Epistolario (1918-1940) José Gorostiza*, edición de Guillermo Sheridan, México, CONACULTA, 1995. p. 297. Los datos históricos dan para diversos enfoques también en este caso: véase Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, op. cit., p. 219: mientras Gorostiza interpreta el hecho como ataque desde la Secretaría (“los comunistas”), Vital lo enfatiza como ofensiva en contra del Secretario: “Se supone que el ataque era un pretexto para dañar políticamente a Narciso Bassols, entonces Secretario de Educación (algunos de los colaboradores de *Examen* eran empleados de la Secretaría.”

¹¹⁸ Ante la opinión pública de finales del siglo XX, el comunismo habría de perder finalmente, mientras que la homosexualidad entre los intelectuales y en el gobierno terminará siendo tolerada cuando no aceptada, lo cual tendrá sus efectos sobre los gustos de la crítica literaria.

¹¹⁹ Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México ERA, 1996 (c. ingl. 1982), p.61.

una recepción crítica con capacidad de realizar un balance de las distintas interpretaciones sobre los acontecimientos literarios y políticos del momento.

La idea aquí no es entrar en una polémica con Sheridan acerca de los argumentos que apoyan su crítica, sino en llamar la atención sobre cómo maneja estos argumentos en una especie de guerra no declarada, que del lado enemigo sugiere valores no admitidos que contrastan con los propios que resultan inquestionados. La recepción de Sheridan padece una curiosa confusión de la cronología, donde todo tipo de escándalos de los treinta, relacionados con los protagonistas del movimiento estridentista, influyen en la opinión no sólo sobre su posición política, sino sobre la crítica literaria que juzga la poesía escrita en los veinte. Se traslapan, en la indignación y el coraje posteriores del crítico, las discusiones de 1924 y 1925 con la de 1932, los temas del nacionalismo y la virilidad en la literatura (donde los estridentistas apenas si participan desde la posteridad, es decir, desde *El movimiento estridentista*: “los verseros consuetudinarios habían sido descubiertos en la Alameda, en juntas con probabilidades femeninas y habían sido obligados por la Inspección General de Policía a declarar su sexo y comprobarlo, acusados de un chantaje de virilidades en caída”¹²⁰), con la mencionada inconformidad de varios (ex-)Contemporáneos que perdieron su puesto en el gobierno a raíz del escándalo en torno a la revista *Examen*.¹²¹

Cuando Sheridan encadena los anteriores acontecimientos, presentando unos como causa de otros, no lo hace porque no tuviera perfectamente claro que

¹²⁰List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 47.

¹²¹Sheridan retoma aquí como punto de partida un discurso anticomunista de los años del maximato, un discurso político relacionado con el proyecto del país en la versión del modelo de Calles, no una fuerza del comunismo real del momento; las conclusiones de Sheridan resultan anacrónicas. Mucho más interesante hubiera sido un análisis de los textos publicados en la revista *Examen*. ¿pueden considerarse como una especie de antecedente a la apertura sexual en la educación, que no se da sino hasta 1933 como proyecto, y durante el sexenio de Cárdenas como parte de los programas educativos, aunque sin aceptación en amplios sectores de la población, y sin los resultados esperados?

se trata de varias discusiones en distintas circunstancias históricas, políticas y literarias, sino porque manifiesta una especie de coraje retrospectivo contra los estridentistas. Pese a que no puede comprobar una conjura, deja entrever una política educativa y cultural del gobierno de Lázaro Cárdenas, que se empeña en cuestionar la vida sexual de los Contemporáneos, provocado por la intolerancia de los ex-estridentistas comunistas. Con eso, no sólo distorsiona la cronología política e histórica e invalida los proyectos de educación sexual del cardenismo, sino además, y eso es lo que interesa aquí, nos lleva completamente fuera del contexto de la crítica literaria.

La recepción que trasmite Sheridan de los debates y enfrentamientos en los años treinta, y de los que responsabiliza en buena medida a los estridentistas, reafirma, en la retrospectiva, la pésima opinión sobre su obra que había sido escrita en los veinte. En uno de los pocos intentos por documentar la mala fe de los estridentistas, cita un episodio de las memorias de Maples Arce¹²²; la imagen que ofrece en un contexto no del todo verídico, sobre todo afirma como contexto una construcción histórica, tiene que respetar las normas de la disciplina que no permite la inversión temporal; la causalidad invertida, retrospectiva,

¹²²La cita de Guillermo Sheridan (en *Epistolario (1918-1940) José Gorostiza*, p.321, nota a pie):

El homofóbico Maples Arce se hallaba entre un grupo de diputados que -según propio testimonio- decide “tratar el problema de los homosexuales en el teatro, el arte y la literatura” proponiendo se implementen de nuevo las leyes porfirianas que los “obligaban a barrer las calles”. Maples Arce, p. 277. El estridente, al parecer, en sesión de la cámara, menciona como ejemplos de perversión los nombres de Novo, Villaurrutia, Owen y los hermanos Gorostiza.

Y en contraste la cita completa de las memorias de Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, pp. 277:

En una ocasión nos reunimos en el Salón Verde de la Cámara de Diputados para tratar el problema de los homosexuales en el teatro, el arte y la literatura. Aunque hubo declaraciones reprobatorias, el diablo metió el dedo y ellos se quedaron más orondos que nunca, mientras la gente se preguntaba por qué se les permitía moverse con tanto desplante, cuando en la época de Porfirio Díaz se les obligaba a barrer las calles. como aconteció alguna vez a los que hicieron célebre el número 41, que popularizó una estampa de Posada. La moral pública no depende de un grupo: es el estilo de una sociedad, como diría Ortega y Gasset, y cuando esta acepta que cada quien haga de su juicio un papalote, no existe posibilidad de dignificación

muestra a un crítico tan intolerante o más que quienes resultan reprobados por él.

Evidentemente, un crítico literario no necesariamente es especialista en la historia detallada de las épocas en que se suceden los hechos en torno a los escritores. Lo que sí habría que esperar de todo crítico, es que su visión histórica no sea absorbida por preferencias ideológicas, es decir, que la reconstrucción del contexto histórico no se haga en función de intereses unilaterales, de una visión histórica cerrada. Ciertamente, los veinte y los treinta son extremadamente complejos en México; no obstante, es importante deslindar los procesos, de manera que no se enreden líneas que no tienen relación causal directa. Nuevamente, el ejemplo se encuentra en una nota a pie de página, que “contextualiza” una carta de Ortiz de Montellano:

Ortiz de Montellano ha sido cesado como un primer indicio de la nueva ofensiva contra los Contemporáneos de la que también es expresión la carta 132. Se prepara el primer acto de la nueva batida de los escritores “comprometidos” que habían atizado la polémica “¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia?” y que, fortalecidos en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada en marzo de 1934, comenzaban a limar sus asperezas ideológicas con el régimen cardenista y preparaban su acceso a prebendas, revistas y diarios pagados por el Estado. Vale recordar que cuando el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) se une a la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP) para crear la LEAR, Héctor Pérez Martínez fungirá como secretario de acuerdos en literatura, y que entre otros grupos que ingresan a la LEAR se cuentan la Brigada Noviembre en la que militan Maples Arce, List Arzubide, Mancisidor, Abreu Gómez, Cardoza y Aragón y otros. Fuentes, 1993, pp. 60-64. En “Contemporáneos” (1978) Octavio Paz resume la situación: ‘En esta ocasión el ataque no vino de los conservadores sino de los revolucionarios, y no fue un ataque contra el gobierno (es decir, contra Bassols) sino desde éste. Fue una ofensiva contra la literatura libre y, además, una expresión del resentimiento de escritores y artistas mediocres y acomodaticios.’ Paz, 1994, p. 78.¹²³

Bajo el enfoque de Sheridan, pareciera que todo lo anterior se debe, en mayor o menor medida, a lo incómodo que resulten los Contemporáneos en la

¹²³Cit en *Epistolario...* op. cit., p. 324.

política del Estado y a la envidia que manifiestan escritores menores (Estridentistas y otros, de la izquierda sobre todo), y que por ser menores, utilizan la calumnia en contra de los Contemporáneos, para “acercarse” de esta manera a los puestos y las publicaciones oficiales pagadas por el Estado, y así favorecerse a ellos mismos.¹²⁴

En un enfoque que se pretende histórico, los personajes centrales no son, pues, los escritores, ni de un lado ni del otro, sino agrupaciones de fuerzas sociales y políticas en un proceso muy complejo de construcción del sistema político posterior a la Revolución mexicana. Este proceso de construcción tiene fases tan contradictorias entre sí como los mostraría el propio cardenismo, pero también el periodo cardenista frente al callismo; toca, en mayor o menor grado, grupos de escritores o pintores. Y no siempre se les favorece a los mismos. Así, los estridentistas caen (y caen en desgracia política) cuando pierde la política radical veracruzana del general Jara frente al proyecto central moderado bajo el presidente Calles, pocos meses antes de que inicie, con apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la publicación de la revista *Contemporáneos*. De hecho, todo lo anterior tiene que ver a veces más con las relaciones personales de uno y otro poeta con algún conocido en Relaciones, en la SEP o en otras dependencias gubernamentales; y tiene que ver, además, con que varios de los Contemporáneos y de los estridentistas estudiaron leyes, la carrera que más acceso a los puestos político-administrativos promete, y que parte de su proyecto de vida

¹²⁴ Esta visión se perpetúa, cfr. J. J. Blanco, *Crónica literaria*, op. cit. “Posteriormente, como su maestro e inspirador [Vasconcelos], los Contemporáneos se ven hostilizados por un Estado y una sociedad que ni necesitan ni desean la cultura moderna, crítica y vital que procuran: son denunciados como corruptores, homosexuales (en la acepción más sexista del término: “asalta-braguetas literarios”) y reaccionarios, expulsados de los puestos de que vivían, insultados públicamente, consignada una de sus revistas y hostilizados por todos los medios.” (p. 184) O bien: “En los primeros años de la década de los treinta los ataques a Contemporáneos arreciaron de tal modo (fueron expulsados de sus empleos, procesada una de sus revistas, insultados en público: en conferencias, murales, mítines y periódicos) que todos los miembros de esa generación tuvieron que reconsiderar su posición frente al Estado.” (p. 243) [cursivas mías]

no es sólo la literatura, sino también un trabajo que les permita vivir, escribir, crear, publicar.

En este contexto político general, no sólo los escritores están en un constante sube y baja de la supervivencia política, sino también cientos de empleados del Estado más, sin que eso necesariamente signifique persecución, sino más bien un posible uso que les dan los sucesivos gobiernos -o, cuando no los usan, los desechan. Los miembros del Partido Comunista, de los sindicatos independientes, de la Iglesia católica, etc., todos sufren en algún momento el mismo destino, y ellos sí son perseguidos por sus creencias políticas o su injerencia en la política de Estado que fomenta en esos años sobre todo Calles.

El sistema que se va construyendo, procura, a grandes rasgos, o bien absorber o bien destruir todas las fuerzas contrarias -y como no todos se dejan absorber, algunos sufren las consecuencias, sin que ello impida su regreso, en algún momento de giros políticos, al sistema que antes los había rechazado. Gorostiza, quien se queja tan amargamente de que "los comunistas" predominan en la SEP en 1933, poco después será encontrado en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y en los meses de la expropiación del petróleo en 1938, será subsecretario de Relaciones Exteriores: muchos de los documentos llevan sus ideas, sus iniciales; en los mismos años, también List Arzubide colabora nuevamente con el gobierno central, ahora bajo Cárdenas, a quien había conocido cuando era gobernador del estado de Michoacán...

Los hechos históricos pocas veces se pueden relacionar causalmente, como lo hace Sheridan, y no todo va en función de un grupo o de varios escritores que comparten propuestas estéticas. En las pugnas literarias, en las polémicas se enfrentan diferentes sistemas de valores estéticos -y a veces, los que defienden uno y otro sistema de valor lo relacionan con posiciones políticas o intereses sociales, es decir, opinan también acerca de la función de la literatura en la sociedad; si aparte participan activamente en la política, en algún partido, o se abstienen de ello (lo cual es una forma de manifestar una ideología), el

Estado suele aprovecharlo cuando pueden, y cuando algún funcionario piensa que vale la pena. Pero ningún poeta pretende convencer al Estado de boicotear a otro poeta; la política y la literatura son sistemas distintos, diría Luhmann, sólo las personas actúan a veces en uno y a veces en el otro -pero nunca en los dos al mismo tiempo: es decir, el poeta actúa en el sistema literario, y, aun cuando se trate de la misma persona, al actuar en el sistema político, actúa como político, ya no como poeta. Lo que hacen los estridentistas en sus textos, es en todo momento literatura. Sólo si entendemos eso, podemos seguir leyendo sus obras en contextos políticos o históricos distintos, sin que parezcan panfletos apegados a temas históricos pasados de moda. Este horizonte abierto es el ausente en la visión de Sheridan.

Destaca en la crítica negativa que los argumentos que permiten hablar de una literatura inmadura que no merece un lugar de honor en la historia literaria mexicana, no son estéticos, sino profundamente ideologizados. En la recepción, lo hemos señalado ya, lo relacionado con parámetros de una literatura madura, es lo que abre la posibilidad de una opinión duradera en el tiempo. Por su parte, la recepción política está ligada a una pretendida objetividad respecto al juicio sobre un momento histórico, que se puede leer de dos maneras: como historia establecida, o como lo singular y momentáneo; en este último caso, la contradicción con el concepto de lo clásico y maduro en la literatura, se hace evidente.

De vanguardias

...como todas las manifestaciones de vanguardia en América Latina, [el Estridentismo] forma parte de lo que llamaríamos el inicio de la contemporaneidad...

Nelson Osorio, "El estridentismo mexicano y la vanguardia literaria latinoamericana"

Ahora que cada vanguardia ha tenido sus especialistas, es más tentador hacer comparaciones y confrontar el Estridentismo con otros movimientos, sus mani-

fiestos, sus teorías, con sus temas, motivos o la manera de construir imágenes y metáforas. Si bien desde nuestra época que se considera la más comunicada de todos los tiempos, es difícil imaginar que los estridentistas estuvieran al tanto de lo que sucedía en las vanguardias europeas, sabemos que la *Revista de Revistas*, *Zigzag* y *La Antorcha* difundían literatura y crítica vanguardistas. Había conocimiento de “revistas, libros, folletos, hojas volantes y manifiestos”¹²⁵.

Aunque haya habido comparaciones entre algunos elementos estridentistas y otros de alguna de las vanguardias internacionales, un crítico como Nelson Osorio lamenta la “falta de perspectiva de conjunto para el estudio de los fenómenos literarios de Hispanoamérica o Latinoamérica”¹²⁶. Propone elaborar una visión simultánea en lugar de una suma aditiva, así como abrir los estudios sobre la poesía hacia la narrativa y el teatro; en pocas palabras, separar los estudios sobre las vanguardias latinoamericanas de “los modelos canónicos de la vanguardia europea”¹²⁷. En el fondo de esta distinción, hay un supuesto nunca bien explicado, que se relaciona con el compromiso político de los movimientos de vanguardia, y donde los críticos latinoamericanistas sugieren mayor relación para los movimientos latinoamericanos. Al parecer, eso es una respuesta a críticas comparativas como la elaborada por Luis Leal, a través de la *Teoría literaria del Modernismo*¹²⁸ de Arqueles Vela y consultando textos de Maples Arce y List Arzubide. Osorio, catedrático de la Universidad de Chicago, sitúa el Estridentismo entre el futurismo (culto a la velocidad, las máquinas, la urbe), el ultraísmo español, el martinfierrismo argentino, y encuentra raíces comunes en Apollinaire. Ubica tanto la historia de las ideas (contemporaneidad, moderni-

¹²⁵Stefan Baciú, *op. cit.*, p. 46

¹²⁶Nelson Osorio, “El Estridentismo mexicano y la vanguardia literaria latinoamericana”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 49. Cfr., además, la propuesta de una visión conjunta de los manifiestos, en Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1995.

¹²⁷*Ibid.*, p. 53.

¹²⁸México, Botas, 1949. Hay una reedición en Porrúa, 1972 (Sepan Cuantos, no 217)

dad, cambio en el modo de producción) como de las manifestaciones de la vida cotidiana (la vida en la ciudad por un lado, el regionalismo por el otro), para destacar que se trata de un proceso general de cambio, no de simples reflejos de esas manifestaciones en la literatura. Esa manera de clasificar la literatura latinoamericana, que se acostumbra desde el siglo XIX (y sobre todo para literatura del XIX), sobrevive con cierta importancia también en la crítica de Luis Leal quien caracteriza el Estridentismo como un “movimiento nacido en provincia y en pugna contra los literatos capitalinos, quienes lo rechazaban o simplemente ignoraban”; convertir a los poetas venidos de la provincia a la capital en “provincianos cantores de la urbe”, me parece, sin embargo, un enfoque dudoso. Lo que, dice, distingue al Estridentismo de otras vanguardias, y eso sí es importante, es la combinación de “materia social y lenguaje no realista”¹²⁹. “Su obra se basa en la realidad inmediata, pero sin ser realista, ya que utilizaban las últimas formas de vanguardia”¹³⁰, dicho con palabras muy similares, utilizaban “formas de expresión no precisamente realistas para captar la realidad circundante”¹³¹, contradiciendo así el punto de vista de Raúl Leiva, quien acusa a los estridentistas de “no saber dar expresión poética a los materiales que utilizan”¹³². A su vez, Esther Hernández Palacios busca una definición alrededor de esa aparente contradicción: observa la intención de “hacer un arte de la imaginación y no de la realidad, buscando la realidad ‘en la realidad pensada y no en la realidad aparente’” (recuerda la cita de Pierre Albert Berot que aparece en *Actual* número 1)¹³³.

La crítica va estableciendo diferencias y similitudes con movimientos europeos y latinoamericanos: donde la viuda de Arqueles Vela observa, frente

¹²⁹*Loc. cit.*

¹³⁰Luis Leal, *op. cit.*, p. 79.

¹³¹*Ibid.*, p. 64.

¹³²*Ibid.*, p. 78.

¹³³Esther Hernández Palacios, “Acercamiento...” *op. cit.*, p. 135.

al futurismo, tanto similitudes como diferencias, otros como Stefan Baciú, prefieren la comparación histórica con las vanguardias latinoamericanas, en especial del Brasil, elaborando una síntesis de semejanzas y formas de expresión de su rebeldía. Habla del deseo, de la voluntad de ambos movimientos, en cuanto a una “renovación rápida, total y absoluta”¹³⁴. Mario de Andrade, recuerda Baciú, se había referido en el número de septiembre de 1924 de la *Revista do Brasil*, al “derecho de representar la época actual, interrogativa y caótica”¹³⁵ de los estridentistas, al igual de otros movimientos. Eso desemboca -resume- en que las vanguardias brasileñas y el Estridentismo iban a “cambiar la vida cultural y, en ciertos aspectos políticos de sus respectivos países”¹³⁶.

Hay quienes hacen distinciones mucho más tajantes, y que siguen separando entre “vanguardias” y vanguardias: para Rómulo Cosse, las “vanguardias” se alejan de su cometido revolucionario, social, de su compromiso. Él le da preferencia a las vanguardias sin comillas que, acota, sí tienen relación con la realidad social, cotidiana y política. Cuando Cosse exige reconceptualizar las vanguardias, no en función de las proclamas de los protagonistas, sino en cuanto a “su efectiva funcionalidad dinámica en el contexto literario correspondiente”¹³⁷ y afirma que la disyuntiva realismo-vanguardismo que se ha usado, es del todo errónea, ha usado ya una serie de supuestos de cuyo valor objetivo no duda:

una tendencia en verdad se eleva a la categoría de vanguardia cuando configura una inédita organicidad poética en el más amplio y profundo sentido, o sea, cuando implica en amplitud y hondura una cala singularmente expresiva del curso histórico y por lo tanto de verdad sociológica que es como decir de verdad humana; y cuando al mismo tiempo y por eso mismo, se resuelve en inau-

¹³⁴Stefan Baciú, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁵*Ibid.*, p. 39.

¹³⁶*Ibid.*, p. 44.

¹³⁷Rómulo Cosse, “El Café de Nadie y las vanguardias hispanoamericanas”, en *Estridentismo memoria y valoración*, p. 176.

gurales soluciones organizativas, como una concreción más de la dialéctica forma-contenido.¹³⁸

Al privilegiar una actitud social sobre otra individualista, es decir, no aceptar como vanguardia el movimiento que no incluya en sí el concepto social (realista), el crítico no habla sino de la posición racional, ideológico-política que considera correcta y que traslada, sin más, a la estética. Descalifica, por lo mismo, la teoría literaria de Huidobro como “romántica” y la tacha de “idealismo o fetichismo por las palabras”¹³⁹. Después de discutir varias opiniones de otros críticos, Cosse concluye: “La cuestión es entonces indagar acerca de las determinaciones objetivas de esa especie de renunciación o elusión básica de lo real histórico en buena parte de las vanguardias latinoamericanas”¹⁴⁰. En la búsqueda de este real histórico, analiza el suyo propio, lo cual implica una lectura determinada por la primera posguerra, la depresión del 29, la confrontación oligarquía-burguesía en Latinoamérica y la acumulación de las fuerzas fascistas¹⁴¹. El problema se acrecienta en el momento de exigir una correspondencia de la poesía a eso. Y entonces el crítico analiza la poesía en función de lo que no sucede en ella: no hay transformación por las acciones de los personajes/sujetos, no hay tensión y desarrollos dinámicos -datos que interpreta como expresión “del desconcierto y pasividad con que algunos sectores sociales recibieron determinadas inflexiones de la historia”¹⁴². Todo ello para concluir que el Estridentismo fue distinto.

Estamos justamente ante el tipo de crítica que, al no estar consciente del grado en que la visión de una época es determinada por nuestro propio momento histórico, cree que la literatura, para ser de vanguardia, tiene que reflejar

¹³⁸ *Ibid.*, p. 178-9.

¹³⁹ *Ibid.*, 184.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴¹ *Cfr. ibid.*, p. 185-6.

¹⁴² *Ibid.*, p. 178.

o aún anticipar situaciones reales que conocemos hoy, olvidando que entonces no se veían de igual manera. Se discute un compromiso político, no las intenciones de la vanguardia; se observa la relación (o su ausencia) entre la literatura de vanguardia y la vida cotidiana -pero lo que se juzga, finalmente, no es el compromiso con la literatura de vanguardia, sino con la vida social y política de la cotidianidad. Esta postura, desde el punto de vista de la crítica literaria, cierra los horizontes de la lectura al momento del crítico, ofreciendo pocas oportunidades para volver a abrirla hacia nuevos intereses.

Al comparar el Estridentismo con las vanguardias internacionales, la crítica se mueve mediante diferencias y oposiciones: vanguardia internacional o vanguardia con tonos nacionalistas que se apega a la revolución social propia; vanguardias europeas y latinoamericanas; vanguardias con o sin cometido social... Es evidente que este tipo de comparación al interior de la historia literaria, en cuanto a las diferencias, renovaciones o semejanzas con otros movimientos anteriores o paralelos, carece del todo de una base teórica sólida. Las comparaciones temáticas, debido a su cercanía con las interpretaciones político-ideológicas de la época por parte del crítico, pueden imponerse fácilmente a su capacidad de análisis literario-interpretativo.

Coherente con su trabajo de definición histórica del movimiento, Schneider pretende atender a esa necesidad. Poco a poco va destilando una teoría extraída en primer lugar de los escritos de los propios estridentistas. Un peso especial les otorga a las entrevistas, más que a los manifiestos, a uno que otro comentario sobre la literatura y, si bien en menor grado, sobre las artes plásticas. Una buena parte de las ideas teóricas se construyen no al interior de un programa, una poética, sino que surgen y se difunden al calor de las discusiones y las encuestas. Muchas veces quieren provocar o responder a provocaciones. Tienen también cierta relevancia los textos de Arquiles Vela sobre literatura mexicana, y la autobiografía de Maples Arce. Finalmente, Schneider revisa las opiniones de algunos críticos, especialmente de quienes analizan la poesía estridentista.

dentista respecto a sus raíces de tono modernista y algunas huellas románticas, o de quienes insertan la práctica poética en las diversas vanguardias para sacar de allí conclusiones acerca de posibles preceptos teóricos.

Para Schneider, todo ello es de vital importancia para la teoría estridentista. Queda poco claro, sin embargo, si la selección y el orden de lo teórico se perfila como programa de trabajo, si surge de la práctica poética tanto como del debate (“estrategia”), si es el resultado de una reflexión incluso posterior, o si es todo junto. En este sentido, la revisión cronológica de Schneider constituye una desventaja: ciertas ideas que requieren de una continuidad conceptual, como precisamente el aspecto teórico, quedan fragmentadas.

Luis Leal, en una indagación muy similar a la de Luis Mario Schneider, también busca elementos de teoría de vanguardia estridentista en los escritos, sobre todo los posteriores al movimiento, de los propios estridentistas, y de algunos de sus críticos y/o historiadores. Destaca una posición estética contra el modernismo y sus prolongaciones, así como una reacción contra los movimientos que se dan durante los veinte: posmodernismo, colonialismo y el vanguardismo de los Contemporáneos.

El carácter disperso de la emisión de conceptos teóricos por parte de los estridentistas y de quienes discuten con (y contra) ellos, a lo largo de la década estridentista, nos lleva a dos reflexiones: en primer lugar, los conceptos, las ideas, las ocurrencias de tipo programático y de procedimientos estéticos, se van concibiendo de manera dispersa y son muchas veces resultado espontáneo de una polémica. Y en segundo lugar, la poesía no necesariamente responde a una teoría, ni siquiera a una poética o a un programa.

Esos conceptos, sin embargo, no deben confundirse con una especie de teoría estridentista; tal confusión tendría (de hecho, tiene) una consecuencia grave: se mezcla lo programático o poético (es decir, lo referente a la producción literaria) con aspectos teóricos que son los que nos dan los elementos para reflexionar en torno a los textos desde el punto de vista de la lectura, la recep-

ción, la interpretación. Los elementos conceptualizados que en los veinte sirven para apuntalar una nueva literatura, no son los que sostienen la recepción y la crítica.

En última instancia, el autor no tiene por qué saber cómo se podrá interpretar su obra; si emite conceptos sobre una poética, deberíamos leerlos como parte de la obra (más en el caso de las vanguardias, donde el concepto de obra de por sí está cambiando), y ciertamente no como muletillas de la crítica. Propongo, entonces, leer como parte de la obra (es decir, de la construcción del universo estridentista) textos que no se han considerado literarios en un sentido unívoco: manifiestos, entrevistas, autobiografías; evidentemente, incluyo *El movimiento estridentista*, además de las acciones, los escándalos. Esos textos no nos indican cómo leer la obra, no son nuestros instrumentos de interpretación, ni el puente temporal o incluso histórico entre los estridentistas y nosotros, sino parte del proceso de construcción de la obra. Son, en sí, obra de vanguardia.

Es de extrañarse que algunos críticos acepten con toda naturalidad *El movimiento estridentista* de List Arzubide como una historia del movimiento. Sólo unos cuantos hilan más fino, sabiendo que

La historia como crónica dada o “verdad” no problemática no existe y, por tanto, no puede servir de narración clave que permitiría a la crítica transcodificar en limpio los códigos enigmáticos del discurso literario.¹⁴³

En este entendido, Schneider califica la obra de difícil apreciación si no se tienen conocimientos previos¹⁴⁴, refiriéndose al libro escrito de 1926 -porque existe otro, del mismo autor, publicado bajo el mismo título, de 1967 (que Schneider cita, sin ahondar en las diferencias): éste otro, dice Jorge Schwartz, “*é linear (começa com Rubén Darío, 1916!), pontual e com a clara intenção de*

¹⁴³Gabrielle M. Spiegel, “Historia, historicismo y lógica social del texto en la edad media”, en Françoise Perus (comp.), *Historia y Literatura*, México, Inst. Mora, 1994. pp. 123-161 (147).

¹⁴⁴Schneider 1970. 174ss

resgatar a dimensão histórica do movimento”¹⁴⁵. También para Stefan Baciu, quien distingue lo que en obras enfocadas como históricas no suele distinguirse, *El movimiento estridentista* resulta ser

...el mejor libro sobre el Estridentismo, no sólo porque es un testigo directo, sino porque reúne e interpreta hechos y datos concretos, presentándolos con una técnica moderna y usando, como en un collage, palabras, fotografías, esculturas, caricaturas, grabados y pinturas.¹⁴⁶

Meyer-Minnemann valora *El movimiento estridentista* como “una especie de balance del movimiento, que no se realiza con los medios del discurso historiográfico, sino en un estilo estridente”¹⁴⁷. Únicamente Jorge Schwartz hace la mencionada diferenciación entre los dos libros del mismo título; el que vale la pena analizar, dice, es el primero, “único documento de cunho histórico sobre o período em questão elaborado segundo uma forma vanguardista. Prevalece a idéia do fragmento e da montagem...”, y lo define como

um texto carnalizado, no qual se mesclam memória e ficção, numa linguagem poética que recria, em plena efervescência estridentista, o testemunho de um de seus mais importantes protagonistas...¹⁴⁸

De los espejos

El señor Díaz Mirón es un dadaísta.
Manuel Maples Arce, “Entrevista”, 20 de septiembre 1923

No mencionar, en un apartado tan extenso sobre la recepción, las posibilidades de la autorrecepción, pareciera una gran falta. La autorrecepción se relaciona, en primer lugar, con las obras, pero también con los personajes y acciones, y se da,

¹⁴⁵Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 69

¹⁴⁶Stefan Baciu, *op. cit.*, p. 43-44 [subrayado mío]

¹⁴⁷Klaus Meyer-Minnemann, “Der Estridentismus”, en *Iberoamericana*, 15, 1982, p. 40

¹⁴⁸Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas*, *loc. cit.*

igual que la crítica y la recepción en general, a través de textos. Pero contrario a los textos escritos por terceros, la autorrecepción no siempre se distingue de la obra misma: utiliza recursos similares o iguales, construye personajes, similares o iguales, espacios poéticos, un lenguaje propio, una imagen del movimiento: los estridentistas se construyen a sí mismos *como personajes*, su propio mundo *como universo estridentista*: se convierten en su propio mito, viven sus textos y sus textos los viven a ellos. ¿Una simple hipótesis? Más bien el anuncio de lo que pretende describir, en parte, esta tesis a lo largo de sus capítulos.

¿Leer a los estridentistas? ¿Releerlos?

¿Qué es lo que hace que una obra de arte sea una obra de arte y no un objeto del mundo o un mero utensilio?
Pierre Bourdieu, Las reglas del arte

Con excepción de Schneider, pocos críticos se han preocupado por analizar la recepción de la recepción, lo que la crítica suele usar para afirmar una opinión o que asienta allí sus bases para contradecirle. Un ensayo cuidadoso que no se limita en este sentido, que busca un análisis de la recepción, es “Sobre los espejismos de la crítica. El caso del Estridentismo”¹⁴⁹. Allí, Escalante enfatiza la perdurabilidad no sólo de algunas opiniones negativas en la crítica que se remontan a una conferencia del joven Villaurrutia, a varios textos de Torres Bodet, de los cuales uno aparece en la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta; además, se extiende sobre la perdurabilidad de los pleitos contratados por los críticos, los debates no resueltos que continúan en otros contextos culturales. Recordemos sólo dos opiniones que se prolongarán, ya como análisis, ya como juicio, a lo largo de la crítica literaria sobre el Estridentismo:

¹⁴⁹Evodio Escalante, *op cit.*

En primer lugar, Villaurrutia afirma que “Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos*; y consiguió ser, a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia.”¹⁵⁰ Torres Bodet remata:

Manuel Maples Arce ocupa, dentro del “grupo de soledades” que alguien ha creído advertir en la poesía nueva de México, un sitio aparte, más que solitario, aislado. Esta isla que habita y que bautizó -en un alarde de ‘acometividad pretérita’, romántica- con el nombre injustificado de Estridentismo, le ha producido los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa. Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de vanguardia. El marco de socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad.¹⁵¹

El análisis de la recepción nos permite elaborar una especie de guión: en la lectura hecha con los ojos puestos en la historia literaria, prevalece subterráneamente el parámetro de “lo maduro”, “lo clásico”, con cuyos preceptos -coincide la mayoría de los comentaristas- no cumplen los textos estridentistas. Eso se explica, en algunos casos no sin cierta benevolencia, con la falta de experiencia, la juventud de los escritores. Otras comparaciones clasifican el Estridentismo de acuerdo con los estudios sobre las vanguardias internacionales con las que presentan algún parecido, tanto en relación a las actitudes iconoclastas observadas con frecuencia, como por los objetivos de los movimientos y las temáticas. Es en las cercanías con estas comparaciones y las lecturas correspondientes de encuestas, entrevistas y autobiografías que los comentaristas extraen una “teoría estridentista”, lo cual les permite, si no incluir el movimiento entre las vanguardias clásicas, por lo menos mencionar sus propuestas como válidas.

Algunos críticos buscan una salida al relacionar a los miembros del grupo con la Revolución mexicana; se aventuran a una lectura fomentada por la

¹⁵⁰“La poesía de los jóvenes de México”, Conferencia de Xavier Villaurrutia, 1924, cit. por Escalante, *op. cit.*

¹⁵¹Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, 1928, p. 157 (cit por Escalante, quien recuerda que las breves introducciones a los autores no son firmados, pero que Tovar y de Teresa precisa que el texto sobre Maples Arce fue escrito por Torres Bodet)

vida política de Maples Arce, Arqueles Vela y List Arzubide primero en Jalapa, luego, durante los treinta, en diversos puestos del gobierno. Luis Mario Schneider ancla la lectura política no sólo en su propio momento, sino también en la discusión de 1925 sobre el nacionalismo y la virilidad en la literatura mexicana (pos)revo-lucionaria -aun reconociendo que los estridentistas prácticamente no participaron en esta disputa. Varios críticos retomarán la visión de Schneider, insinuando a través de la lectura política un acto de compromiso de la poesía con la revolución y, al poco tiempo, con las vertientes de izquierda. Éstas se convertirán en oposición a partir de los cuarenta -es decir, cuando la revolución de referencia se divide cada vez más en una revolución utilizada en los discursos políticos oficiales, y una revolución utópica que finalmente quedó sin resultados.

Desde la actualidad surge una primera inquietud: ¿los estridentistas (los poetas tanto como los colaboradores en algún puesto de gobierno) no habrán caído entre ambas revoluciones, la de los discursos y la utópica que se extravió en el camino? Las explicaciones parecen afirmar esta sospecha al identificar frecuentemente acontecimientos políticos con temas literarios, y el trabajo de los estridentistas en el gobierno del gobernador de Veracruz, con obras poéticas previas. Cuando, cercanas a esta lectura política, otras parten de la actitud y aun de la biografía de los integrantes del grupo estridentista, privilegian el comportamiento en tanto realidad histórica personal como fuente informativa de donde se extraen datos verídicos y comprobables, para ser trasladados a constituir los posibles significados de los textos literarios.¹⁵²

¹⁵² Un ejemplo curioso es quizás Bustos Cerecedo, quien presenta a un grupo de jóvenes “pulcramente vestidos, diríamos elegantemente presentados”; quienes los atacan por sus “defectos de estilo, desigualdad en su producción”, no toman en cuenta que se trataba de luchadores sociales que no tenían tiempo para “esas minucias”. “No, ellos tenían que organizar mítines callejeros, asambleas de obreros y campesinos, recorrer ciudades y aldeas, escribir proclamas subversivas”. (“Estridentistas en la sombra”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 264.)

No puede faltar otra lectura todavía más obvia y directa, la temática; se semeja a la que empareja y aun confunde las actitudes estridentistas con fuentes de información sobre la realidad. “La urbe” y el comportamiento en la ciudad es la línea temática que tradicionalmente mejor responde a esta lectura, y hasta la fecha continúa la discusión en torno las preguntas veladas sobre el hipotético parecido de la urbe literaria con una ciudad concreta como es la de México.

En el afán de despolitizar la discusión sobre el Estridentismo y devolverla a la literatura, se pretenden análisis basados en categorías poéticas, y surgen unos cuantos estudios sobre el léxico, la sintaxis y, sobre todo, la composición de las imágenes¹⁵³; sobresale la lectura de Prada Oropeza, quien encuentra, en la prosa de Arqueles Vela, todo un programa de acción narrativa.

Las distintas teorías literarias, entre ellas formalismo, marxismo, estructuralismo, postestructuralismo, la hermenéutica, las teorías relacionadas con la recepción, no dejan sino unas cuantas huellas -ni siquiera porque algún estudiante de letras hubiera tenido la curiosidad suficiente para descubrir la posibilidad de una lectura más fresca. Dificilmente, una visión basada en supuestos tan tradicionales para el estudio de la literatura y de su “contexto histórico” como la que muestra en buena parte la recepción del Estridentismo, permite interpretar un movimiento que pretendía no sólo ser distinto, sino convertirse literalmente en diferencia. Los estudios muestran (y en eso responden, ciertamente, a las visiones hegemónicas de los años veinte) categorías *a priori*, asentadas en los lectores, que perpetúan determinadas opiniones en una recepción de la recepción de la recep...

En suma, la recepción no responde a la complejidad de los horizontes, a esa multiplicación de visiones que actualmente se tiene de los veinte. La idea de los veinte incluye ya tantos aspectos, que decidirse por uno solo reduce los ho-

¹⁵³Las limitaciones de la recepción las muestra el hecho de que las discusiones sobre teoría y análisis literarios de prácticamente todo el siglo no se reflejan en la crítica ni siquiera cuando estaban de moda; prueba de ello es, también, el reducido número de tesis.

rizontes potenciales; y si algo de los propios veinte es comparable con los veinte que aún no estaban conformados, son la indeterminación y la multiplicación de los horizontes. Es con eso que trataremos, entonces, de trabajar.

Lo más curioso son, finalmente, las contradicciones que saltan a la vista: a los críticos no les parece extraño querer integrar el movimiento a la historia política y literaria de los veinte, mediante categorías rígidas que poco tienen que ver con literatura de vanguardia. Me atrevo incluso a decir que, ante el silencio activo de otros críticos de importancia y peso en las letras mexicanas, este afán integrador es considerado como apoyo y reconocimiento para el Estridentismo.

**“Ceci n’est pas une pipe”¹⁵⁴, o
Por qué es falso el problema realidad-ficción**

Si, como dice T.S. Eliot, “la presión de la experiencia empuja el lenguaje hacia la poesía”, la pasión y el reconocimiento del crítico y del historiador se dirigirán a la poesía, no a lo que la provoca.

En las conclusiones a la presentación de la poesía de Maples Arce, Rubén Bonifaz Nuño¹⁵⁵ habla de la coherencia de la obra, la relación entre elementos interiores y evidencia exterior, con lo cual el escritor logra una poesía más libre. La participación del hombre (“lo verdaderamente humano”) se encuentra en una expresión más directa.

El estudio introductorio de Bonifaz Nuño no limita el contexto posrevolucionario a la situación nacionalista; encuentra la integración estética en un humanismo urbano y universal, al que la poética de Maples Arce le responde “con creciente dominio”, a través de formas y ritmos novedosos. Hasta cierto punto, el estridentista considera la poesía anterior, y en sus rompimientos e

¹⁵⁴Pese a que Foucault usó, en un libro, este título, no puedo resistir la tentación de apropiarme de la misma cita de Magritte.

¹⁵⁵Introducción a Manuel Maples Arce, *Semillas del Tiempo*, op. cit.

imágenes busca cómo expresar un nuevo tipo de humanismo. La lectura que hace Bonifaz Nuño evita calificar posibles reflejos del mundo exterior en fáciles correspondencias temáticas, y enfoca un humanismo de preocupaciones sociales universales que surge de la experiencia individual: no limitadas a la Ciudad de México, no fechadas o historizadas respecto a la Revolución mexicana, los veinte o las problemáticas sociales concretas.

En un análisis igualmente integrado, Renato Prada Oropeza parte de una posición más relacionada con la teoría de la interpretación que inserta los textos literarios en un “sistema mayor de cultura”, donde la instauración del sentido sólo se da a través de la participación de un otro, el lector. La interpretación es compleja, dado el espacio temporal entre escritura y lectura.

Lo más importante en relación con un movimiento como el Estridentismo surge -porque es motivación estructurante- cuando el texto pretende ser innovador, lo cual implica una protesta o negación de su propia tradición (“el sentido del texto como sistema anti en su presente, que para nosotros es ya pasado”¹⁵⁶). El “sistema mayor de cultura”, la tradición del lector, se opone al rompimiento propuesto de los poetas innovadores; y debido a que no se puede interpretar “sin referencia a, sin su oposición contra el modernismo, y el realismo naturalista en narrativa, por ejemplo”¹⁵⁷, la interpretación, en medio de una contradicción, no es nada sencilla.

...gozamos de un panorama más amplio que el sistema pasado puesto que podemos ubicarlo no sólo frente a los sistemas opuestos en su presente, sino también en medio de una situación cultural común que se movilizaba, precisamente, entonces hacia un futuro nuevo; ahora sabemos qué proyecciones fueron tomadas como aportes, cuáles desechadas o puestas simplemente en olvido por no ser fructíferas al menos, por el momento.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Prada Oropeza, *op. cit.*, p. 161.

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 162.

Sólo insertándolo históricamente en su presente, añade Prada Oropeza, será posible encontrar la lógica propia del Estridentismo, sus elementos sistemáticos, que no son incoherentes o insensatos, a no ser que se piense en una concepción particular de coherencia: se trata de elementos estéticamente polémicos (y hay que buscarlos, dice el autor), muy ligados a su época.

Pero independientemente de esos elementos polémicos en la estética de su época, lo común en prácticamente toda la recepción es la oposición aceptada tácitamente entre realidad y ficción. Con demasiada frecuencia, la crítica literaria cede a la tentación de establecer relaciones directas entre acontecimientos “reales” y temas tratados a nivel ficción, o de negar precisamente que exista toda relación mimética. Pero siempre parte de un sentido que alude más o menos directamente a un contexto formado por “la realidad histórica” que se pretende conocer o evaluar mediante parámetros de verosimilitud, en los que se insertan los textos literarios. Y -lo esencial-, en ambos casos se trata de una oposición establecida y reconocida entre dos categorías que son presentadas como antagónicas. Dicho de otra manera: se vuelve una y otra vez a esa mutua referencia, donde uno existe (o no) en función del otro en cuanto a su significado y, lo que es más grave, en cuanto a su contenido o participación del conocimiento de “lo real”.

Determinadas problemáticas de la historiografía, como lo relacionado con la inaccesibilidad a la realidad “tal y como fue”, a no ser indirectamente, a través de textos, y el peligro consecuente de un cierto relativismo respecto al conocimiento de la época en que se escribieron los textos estridentistas, tienen una constante repercusión sobre el análisis y la interpretación literarios. El impacto sobre la recepción necesariamente debe rebasar el nivel de una diferencia simple entre ficción y realidad. Afecta asimismo las reflexiones acerca de las similitudes entre acontecimientos, personajes e historias más o menos verosímiles y, por lo mismo, cercanos a nuestra experiencia de la vida cotidiana. Debemos cuestionar la persistente idea de que, para una posible comparación, lo

inmediato es el acontecimiento, el tema. Si bien estos elementos son, evidentemente, componentes de los relatos historiográficos, no por ello el crítico se libera del peligro que contienen distinciones tan escabrosas como las alusivas a “la realidad” y “lo sucedido”, por un lado, “lo ficticio” o, en una conflictiva mezcla con rasgos ideológicos, “lo panfletario”, por el otro.

Este enfoque, no obstante, es el que ha regido la lectura de los veinte y del Estridentismo. Poco se ha considerado que los veinte son el deseo, la imagen, el paso de tiempo, son sus horizontes y, además, la representación posterior, hasta la actualidad. Tampoco se ha preguntado hasta dónde los veinte y el Estridentismo son o no son también lo que *no* se describe, *no* se relata, *no* se recuerda, *no* se alude. Ni se ha preguntado si los límites de la realidad están en los hechos o en su representación, en lo dado o en lo no dado.

La crítica del Estridentismo se ha visto con frecuencia no sólo desfasada en cuanto a los textos que analiza, confundiendo constantemente realidad y referentes poéticos, “verdad” y “literatura”. Ha imperado cierta ingenuidad al pensar que aquellas referencias que denotan objetos que para el lector son reales (la ciudad, por ejemplo), automáticamente connoten “nuestra” ciudad, “nuestra” realidad, tanto la actual como la histórica.

Los indicios inmediatos de lectura que ofrecen los textos estridentistas, hacen creer que hablan de la “realidad” (quizás un tanto exagerada, por lo escandaloso que son los autores) -y el lector confunde “esa realidad” de los textos no sólo con “la realidad” (que supone debe ser la histórica de los veinte), sino además con “su realidad”, la de su vida cotidiana como resultado de aquélla. La lectura queda inmersa en una especie de paráfrasis de lo real sujeto al imaginario del lector, perdiendo así toda posibilidad de ser reconocida como algo distinto al conocimiento imperante: algo que es, en sí, diferencia.

Así las cosas, hubiera fallado una de las principales preocupaciones de la literatura de vanguardia: la de suspender la separación entre arte y vida cotidiana -no para que sean iguales los dos ámbitos, no con la finalidad de introducir el

arte en la vida cotidiana *imperante*, existente, sino con la intención de organizar, desde el arte, una práctica de vida nueva.¹⁵⁹

En la *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger plantea el mismo problema desde otro enfoque: el de la separación entre vida cotidiana (en su terminología, “mundo de la vida”, *Lebenswelt*) y arte. Allí -retoma un planteamiento de Herbert Marcuse- los aspectos y valores que no caben en la cotidianeidad de la sociedad burguesa (por diferenciarla de una sociedad como la medieval, cuyo arte, sacro, tiene otras funciones) se plantean en un arte que es considerado esencialmente en un ámbito de ficción. Esa diferenciación sirve para quitar presión social, y a la vez como crítica de la vida cotidiana; la diferenciación establecida es lo que permite esa crítica. Justamente esta distinción es la que las vanguardias pretenden anular. Las vanguardias, expone Bürger, no procuran ya un arte separada como institución, sino una especie de integración (“*Aufhebung*”) del arte en la vida cotidiana. Hay especificidades en cuanto a las funciones particulares del arte como institución en la sociedad, que al arte de vanguardia ya no le interesa cumplir. Al anularse la separación entre los dos ámbitos, al ingresar el arte en la vida cotidiana, todo el enfoque de la interpretación tendrá que cambiar.

Los vanguardistas intentan, pues, una suspensión del arte -suspensión en el sentido Hegeliano del término: el arte no debe ser destruido simplemente, sino introducido en una práctica de vida, donde, si bien en forma cambiada, quedaría guardado. Es importante ver que los vanguardistas retoman un elemento esencial del esteticismo. Éste había convertido la distancia frente a la práctica de vida, en la esencia de las obras. La práctica de vida, a la cual se refiere el esteticismo negándola, es la ordenada con fines racionales de la vida cotidiana burguesa. Los vanguardistas de ninguna manera pretenden integrar el arte en esta práctica de vida; al contrario, comparten el rechazo del mundo ordenado por fines racionales que habían formulado los esteticistas. Lo que los distingue de aquellos, es la pretensión de organizar, a partir del arte, una nueva práctica de vida. También en este sentido, el esteticismo resulta ser la condición previa necesaria de la intención vanguardista. Sólo un arte que esté separado completamente, incluso en las esencias de las obras individuales, de la (mala)

¹⁵⁹Cfr. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1993 (c 1974), pp. 63ss.

práctica de vida de la sociedad existente, puede ser el centro, a partir del cual se puede organizar una nueva práctica de vida.¹⁶⁰

La realidad literaria estridentista, en el momento de su construcción, es extraña a la realidad del futuro lector e incluso a la de su propio presente. Su tono irónico resulta subversivo no sólo en la época de los veinte, sino en toda época posterior que tenga un concepto cerrado de la historia, de la cultura, de la misma década. La falta de coincidencia entre realidad literaria y realidad de referencia se repite una y otra vez, un verdadero choque, porque no se basan en los mismos parámetros. La realidad y su comprensión son, siempre, historizadas -la literatura estridentista, tal ve su propio sentido estético, pretende no ser ni siquiera historizable.¹⁶¹

La historiografía, ciencia que utiliza tiempos y espacios y personajes para darle sentido a una época, debe basar su argumentación en una lógica racional explicativa; además, debe existir un sistema (una cultura determinada, por ejemplo) que relacione los elementos para que otorguen este sentido. Si surgen contradicciones, no deben ser resultado de las descripciones, explicaciones o narraciones, es decir, del texto, sino que éste debe analizar y explicar las que lo sean de los hechos, figuras, pugnas y fuerzas. El texto historiográfico depende, para ser aceptado, de un sentido claro, unívoco; comunica información verosímil, para una época de lectura y un horizonte historiográfico determinado. Para el caso de la literatura, las fuerzas contrarias o la falta de raciocinio, la atemporalidad o los espacios inciertos, los sentidos múltiples son elementos esenciales en la construcción del propio texto. Su sentido no está en la transmisión de una

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶¹ Para el caso del Estridentismo, difiero de la opinión generalizada sobre la pretensión de las vanguardias de establecer su propia historia (cfr. Alberto Vital, *La cama de Procasto*, op. cit.). Si bien hablan de ello, al mismo tiempo elaboran una complicada parodia, a lo largo de manifiestos, textos literarios y su "último manifiesto" en forma del libro de List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, op. cit. Véase el capítulo sobre la temporalidad, "Donde el reloj regresa el tiempo en cada tarde", infra, pp. 228ss

determinada información sobre la realidad, sino en su percepción. Este sentido, que es estético, se maneja a través de una poética.

Es, pues, en los discursos, el literario y el histórico, donde acostumbramos colocar las diferencias. En la historiografía se trata de estructurar, estabilizar y fijar los datos de un determinado momento, mientras que el discurso literario hace lo contrario: aun cuando finge lo opuesto, deja abierto posibilidades varias, y lo hace adrede.

Mientras no se trastoquen los límites entre ambos discursos, mientras queden claros los ámbitos de la historiografía y de la literatura, ni el crítico ni el lector común tenemos problemas.¹⁶² Es más, ni siquiera la novela histórica o la historia novelada desconciertan más allá de la general aceptación de lo que puede ser “una visión personal” del pasado. Pero cuando la literatura, y en especial la poesía, ponen en práctica una de las exigencias vanguardistas (integrar la poesía a una vida cotidiana que no es la de la sociedad del momento), cuando los temas poéticos nos remiten ya no a realidades personales, íntimas con las cuales podemos o no identificarnos, sino a realidades “públicas”; cuando, en pocas palabras, se empiezan a borrar los límites referenciales, se nos presenta un problema. Y cuando, como yo sugiero, empiezan a desaparecer además las fronteras de lo que por costumbre y tradición suponíamos textos extraliterarios como en el caso del Estridentismo, los problemas se complican y las complicaciones se multiplican.

Mi lectura del movimiento estridentista no pretende establecer equivalencias entre una década aún no hecha (ninguna época lo es en su propio momento) y una literatura con características en este sentido; pretende interrogar

¹⁶² Es en esta situación, donde el crítico, intermediario entre los distintos tipos de textos, puede hacer distinciones operativamente necesarias, entre el autor real y el autor implícito, entre el lector implícito, el lector histórico, el lector privilegiado; pero también entre el autor, el narrador y el yo poético. Véase para las delimitaciones de tales conceptos: Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*, op. cit., pp. 21ss., y para su utilización, *passim*.

una literatura que, a nivel estético, aporta a la construcción de su momento elementos que se caracterizan por ser, consciente o inconscientemente, indeterminados. Un conocimiento actual de los noventa, y su imagen múltiple de los veinte, así como el conocimiento sobre la construcción del saber, son los aspectos que permitirán esta lectura del Estridentismo.

Se me preguntará cómo sé y cómo puedo comprobar que todo eso haya formado parte de la intención del movimiento estridentista. Pero ciertamente no hay que comprobar (ni se puede) ninguna intención en este sentido. No se puede, en primer lugar, porque para los estridentistas la frontera establecida por la crítica (“dentro de la literatura - fuera de la literatura”) se traza de manera distinta. Y en segundo lugar, no hay que comprobarlo como intención explícita porque estoy hablando de las posibilidades de una lectura, una propuesta de los noventa que difícilmente pudo haber sido la intención de alguien en los veinte. No somos los lectores históricos, y nunca estamos ante los autores históricos. Somos lectores de hoy (todos los lectores son siempre lectores de su propia actualidad), y los autores históricos son sustituidos por construcciones realizadas en diversos procesos de lectura, pero también por ellos mismos, incluso por los personajes de sus textos (lo cual es una gran ventaja, cuando se sabe leer). Podemos observar estos procesos indirectamente, a través de los textos, de lo que queda como huella.

Las variables de lectura y las variables de los contextos se determinan, aun cuando las primeras son llamadas interpretación, y las segundas historia, tradición, prejuicios, autoridad. El concepto mismo de los veinte se vuelve titubeante, vacilante.

Las exageraciones de los estridentistas nos confrontan con una ironía básica que es la óptica con que nos presentan las contradicciones de su época, y que tiene que ver con una ley de informática: “cuanto más inverosímil, tanto mayor la información”. La ironía intenta evitar que, de acuerdo con la tendencia objetiva de la materia, todo lo vayamos ajustando hacia la versión más verosí-

mil. La ironía, la risa, hasta la revolución tienen esta misma intención: evitar lo estático, el *status quo*, el Estado a fin de cuentas -lo que en la política, la historia, la cotidianidad, se impuso como resultado de unos veinte interpretados por sus elementos de construcción del futuro: la Revolución Institucionalizada.

Si el Estridentismo es un movimiento en contra de lo histórico como norma; un movimiento que no sólo niega su propio pasado, sino el pasado como concepto, eso implica la necesidad de analizarlo como diferencia surgida de una desconstrucción del pasado y de los futuros posibles u horizontes; diferencia, no por último, en el sentido de desacuerdo. Los actores del pasado le presenta un reclamo a su futuro y se refiere así a nuestra visión, nuestra interpretación.

No podemos dejar de construir una y otra vez el conocimiento histórico, por lo que estamos obligados a estar conscientes de cómo y desde dónde lo construimos. Así le daremos prioridad al momento de construcción como tal: a las posibilidades, los horizontes, lo no hecho y, sobre todo, lo no historizado aún. Esta forma de sentar prioridades es un instrumento de trabajo que sólo se mantiene "mientras se trabaja" -una especie de andamio con un abierto propósito: no sirve para pararse encima y construir, sino para pararse encima y contemplar el tiradero de posibles materiales de construcción y, desde el futuro en retrospectiva, contemplar el mismo tiradero después de que la construcción se haya convertido en ruinas, que no son otra cosa que materiales de segunda mano con un significado histórico perdido a la vez que impregnado. El reto consiste en ver si es posible trabajar basado en la incertidumbre como principio contextual.

Lo que el Estridentismo hace en sus poemas y narraciones, en sus manifiestos, desplantes y acciones, nosotros lo podemos aprovechar y manejar a nivel teórico, acercando las dos perspectivas en una estética potencial. A partir de una redefinición de los veinte como diferencia, como presente abierto, propongo emprender un análisis del movimiento estridentista como *work in pro-*

*gress*¹⁶³. Para nosotros, implica abstenernos por un instante de nuestros conceptos previos de los veinte -un truco metodológico- e imaginarnos una época que está por construirse, una sociedad que, tal es mi intención, apenas se manifieste a través de la tarea de construirse para existir ella misma. Eso nos compromete a proyectar no una visión inexistente de los veinte, sino una visión de lo no dado del objeto de análisis, el movimiento estridentista. Evidentemente, lo anterior *también* predetermina las posibilidades de lectura.

Urge aclarar que esa visión no excluye la realidad, ni es pura imaginación hermenéutica; excluye la certidumbre de una realidad fija, certera, conocida, al interior de la cual podamos “leer” la cultura de ella misma. Realidad y literatura son lo construible, y la intención estridentista puede haber consistido justamente en atrapar estos procesos en el momento mismo en que se dieron.

¹⁶³La referencia a James Joyce y *Finnegan's Wake*, no es casual -guardando las diferencias.

Segunda parte:
INDETERMINACIÓN MANIFIESTA:
CINCO PERSPECTIVAS Y UN POST-SCRIPTUM

La percepción: asunto de horizontes

Ud. es un subvercionista específico. Pero Ud. no se entiende a sí mismo: quizá es Ud. todavía un imbécil; Ud. tiene talento. Ahora se ha extraviado Ud. en los pasillos vacíos de su imaginación. Y Ud. tiene miedo de sí mismo. Usted equivoca la salida y no puede encontrarse.
"Irradiación inaugural"

Algo no concuerda, siempre hay algo que no concuerda. Eso es lo que se puede leer entre líneas, al revisar la recepción que tuvo el movimiento estridentista. Por ejemplo: el "libro que encierra el relato único del movimiento revolucionario-literario-social de México", como reza el colofón de la edición de 1926 de *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide, es "difícil de apreciar[lo] en su totalidad si no se tiene un previo conocimiento de lo que fue el movimiento, de sus luchas por imponer un nuevo tipo de literatura, del espíritu rebelde y agresivo de sus miembros"¹ -y el autor de esta apreciación se encarga de reparar la falta: establece la cronología más detallada posible del movimiento y, de acuerdo a su propio horizonte cultural e histórico, construye los significados de esta cronología para dejar asentada, también, la historia del Estridentismo. Pero tampoco ahora concuerda, porque una vez que se entienda la historia literaria como conocimiento preciso, para no pocos lectores resulta que una buena parte del libro de List Arzubide parece ahora inventado o, por lo menos, muy

¹ Schneider, 1976, p. 175-6.

exagerado. La falta, insisten maliciosos los críticos, persiste: el contenido del libro no soporta la comparación con los hechos.

Otro ejemplo: la irreverencia, los ataques, los escándalos simplemente no van con la vestimenta más bien elegante de los jóvenes escritores; o la ciudad que aparece en sus poemas: así, sentimos hoy, *no* era la Ciudad de México de los años veinte. ¿Un ejemplo más? Sus pretensiones. Su deseo de ser vanguardistas es auténtico, pero su poesía realmente no es tan novedosa, digamos en conjunto, ni tan buena. Se conforman con imitar el tono, con repetir ciertas temáticas que casi siempre están fuera del contexto no sólo literario, sino también real de México; el simple uso de un lenguaje moderno y poco poético, no los separa esencialmente de las tradiciones literarias. De acuerdo, hay uno que otro texto rescatable, no muchos, pero los hay. De todas maneras, se debe mencionar que ni siquiera participan ampliamente en las discusiones durante los años veinte sobre la poesía del momento. ¿Dónde está su voz en el debate en torno al nacionalismo en la literatura y la poesía viril? ¿No es allí donde debían haberse hecho oír? Y luego sólo falta ver cómo se van acomodando en la burocracia gubernamental y, una vez que tienen cierto poder, lo poco tolerante que son en el fondo. Lo dicho: siempre hay algo que no concuerda.

Cuando las cosas no concuerdan en un caso como el de los estridentistas, la crítica literaria suele culpar de ello a los propios poetas: visión limitada, inconsistencia en los planteamientos teóricos, falta de rigor en el quehacer poético... Sin embargo, es justamente a partir de estos tres criterios como podemos ubicar la falta de concordancia en la propia mirada del lector. Él es quien predetermina, a partir de sus conocimientos anteriores, es decir sus prejuicios, prefiguraciones y expectativas, ciertas señales de los mismos textos que interpreta; él es quien anticipa la visión, los planteamientos, el quehacer poético de toda una época y quien se lamenta, luego, de que sus lecturas no se ajustan a sus pautas. Finalmente, es también el lector el que plantea las diferencias en términos de valor estético.

Si resumimos, de nueva cuenta, las críticas negativas (“lo que no concuerda”), podemos analizar qué clase de elementos se están contrastando con determinadas apreciaciones, y cómo éstas son convertidas en juicios de valor. Pensar que *El movimiento estridentista* de 1926 no se comprende bien si no se tienen conocimientos previos sobre el momento histórico, ¿no insinúa que el texto de List Arzubide proporciona información histórica sólo para aquellos lectores que conocen ya la verdadera historia de los años veinte?; y eso a su vez ¿no significa que lo que no concuerda, son exageraciones, juegos literarios? La conclusión es espínosa: lo que no es “histórico”, resulta “literario” -pero ya ni siquiera como contenido de una ficción (porque el libro se comprende como historia); lo literario termina siendo retórica, cuestión de estilo, algo que para la historia no viene a caso. Pero además, el libro es un gran cúmulo de “fotografías, grabados, reproducciones de cuadros, facsímiles de algunos manifiestos, programas de exposiciones y anuncios”²; y a fin de cuentas resulta ser, concluye Schneider,

una especie de Biblia estética del Estridentismo; aunque en realidad, carezcamos ahora de todas las ‘claves’ secretas que toda sociedad poética presupone y por ello muchos de sus elementos nos son inaccesibles.³

Pensar que los escándalos que arman los bien vestidos jóvenes no tengan mayor función que *épater le bourgeois*, es tomar como referente del “comportamiento de jóvenes poetas en la sociedad”, a una sociedad normada por reglas que evidentemente no surgen de las necesidades de una rebeldía estética. Esa sociedad normada es una construcción indispensable para los estridentistas -pero no puede ser, matices más, matices menos, el referente exclusivo de la crítica literaria.

Nuestros referentes cambian, de la misma manera que cambia el objeto

²*Ibid*, p. 176.

³*Loc cit*

de la crítica: la construcción de un movimiento que se da dentro y fuera de los textos literarios, es el espacio donde aparecen no sólo los estridentistas, sino también la sociedad normada, ambos como actores en un escenario literario. Y algo similar sucede con la relación (que es lo que nos interesa) entre los distintos conceptos de la ciudad real, y las ciudades literarias. Y pensar, finalmente, que los hombres que eran o habían sido poetas y que trabajaban en puestos de gobierno durante los años veinte y treinta, tuviesen los mismos pruritos que, suponemos actualmente, deben tener los artistas en relación con el gobierno actual, nuevamente es imponer juicios propios de nuestra actualidad a un pasado con relaciones políticas y sociales muy distintas.

En resumidas cuentas, lo que no concuerda son por lo menos dos elementos que parten de nuestros horizontes: los juicios de valor actuales aplicados al pasado, y sobre todo, la comparación entre los textos producidos por un grupo de vanguardia y otros textos procedentes del interior de una normatividad histórica y cultural. Lo que para nosotros puede ser más interesante, es la confrontación misma, por la función que juega en una cultura acostumbrada a resolver las contradicciones y las tensiones que éstas producen.

Pero si partimos de la idea de que todo movimiento de vanguardia pretende alterar por lo menos algunos de los supuestos en que se basa el arte, no podemos seguir leyendo, según hemos acostumbrado, y reemplazar sencillamente elementos tradicionales por otros de mayor actualidad. ¿Por qué no indagar acerca de las alteraciones y tomarlas en serio, no solamente como pretensión estética o resultado poético, sino como planteamientos teóricos? Por mencionar unas cuantas posibilidades: la suspensión de la división entre arte y vida cotidiana, “aquella autonomía del arte que tantos siglos costó arrancar a los poderes eclesiásticos y políticos”⁴ y que en su momento se había visto como uno de los grandes logros; las delimitaciones alteradas entre géneros literarios y otros dis-

⁴Alberto Vital, *La cama de Procasto*, op. cit., p. 48.

cursos, o entre el carácter discursivo y el performativo de los textos de la vanguardia; el desbordamiento del acto literario fuera de los ámbitos de la ficción; el cuestionamiento de la idea de que la conducta de los poetas es un factor extraliterario, social, tal como su preocupación por, digamos, la Revolución mexicana, o la vida urbana, o la tecnología de los medios de comunicación, o cualquier otra materia que, siendo de su interés, permean la literatura sin dejar de ser factores socio-políticos reales.

La delimitación de los ámbitos del conocimiento, el respeto a las normas, las relaciones que el individuo entabla con la sociedad, tocan el orden y son, por lo mismo, asunto público. Eso no significa que no se puedan transgredir; es más, es sano que eso suceda de vez en vez -siempre y cuando, opinan los historiadores encargados de mantener el orden (y, con ellos, los críticos que se apoyan en la certidumbre de un contexto construido de la mejor manera posible), el rompimiento se realice a nivel estético, es decir, en los terrenos considerados privativos de la ficción.

Las alteraciones sugeridas y, en momentos, impuestas por los estridentistas, apuntan al cuestionamiento de las delimitaciones de lo que define cada cosa y su lugar exacto en el mundo: tienen, asimismo, efectos subversivos.

Ante la incertidumbre respecto a la validez de los parámetros, se nos presentan dos opciones. La primera consiste en rechazar, condenar y olvidarlo todo -y asunto concluido; la segunda nos obliga a ampliar las esferas de lo estético, los límites de la obra de arte, aquello que la distingue frente a todo lo que no es obra de arte. Por su parte, ampliar el ámbito de lo estético implica ampliar el horizonte cultural “en tanto constituye, como delimitación histórica y a la vez condición de la posibilidad de la experiencia, toda formación de sentido en la acción humana y en la comprensión primaria del mundo.”⁵

Implica, reitero, ampliar el horizonte cultural y recordar lo que al parecer

⁵Hans-Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., p. 657.

se ha olvidado por completo en la recepción del movimiento estridentista. No hay comprensión posible si no nos planteamos la necesidad de salvar la distancia entre lo que nos es extraño (el horizonte de un texto) y lo que nos es propio (nuestro horizonte de intérprete). Sin embargo, establecer un puente entre los dos horizontes sólo es factible si reconocemos que son distintos. Si bien una parte del horizonte estridentista debe estar incluida en el nuestro (en caso contrario, no habría posibilidad alguna de comprensión histórica), debemos reconocer cada uno como distinto frente al otro. Eso significa tener que estudiar y analizar no sólo aquella parte del pasado que nos parece más sugerente, sino sus efectos sobre su propio futuro; y este futuro del pasado abarca invariablemente nuestro presente. Ya no basta comparar las propuestas estridentistas con sus posibles tradiciones literarias o con las vanguardias internacionales. Ya no es suficiente ver la actualidad como resultado directo (aunque parcial) del pasado, eliminando todo lo que la historiografía literaria no registra como nueva tradición construida y argumentando que no dio resultado *para* nosotros. Debemos aventurar preguntas enfocadas a los enfrentamientos en los años veinte desde lo irresuelto de nuestro presente. La diferencia entre pasado y presente es, entonces, cualitativa y plantea un problema hermenéutico; en otras palabras, la lectura no puede darse el lujo de pasar por alto la historia efectual ya no como resultado definitivo, sino como proceso abierto, evitando así el peligro señalado por Jauss:

De esta manera, de hecho se había partido a la mitad los logros de la comprensión histórica, es decir, se le había limitado a la reconstrucción desinteresada de la vida pasada en el horizonte de su diferencia histórica.⁶

A la luz de la lectura de los textos estridentistas y su peculiar recepción, debe abrirse el carácter casi hermético de un horizonte sumamente prejuiciado,

⁶*Loc cit.*; acerca de la historia efectual, cfr. también Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, *op cit.*, vol. I, cap. II d, "El principio de la historia efectual".

es decir, determinado por una gran cantidad de prefiguraciones (el de cualquier presente lo es). Eso nos permite descubrir el movimiento estridentista como una propuesta estética de vanguardia inmersa en un horizonte distinto. El reto: construir un horizonte cultural cuyas expectativas difieren en dos sentidos: como expectativas vanguardistas, son diferentes a las hegemónicas de los años veinte; y en su calidad de expectativas históricas, son diferentes a las nuestras, ya que las restricciones histórico-políticas de estas últimas han sido aceptadas tácitamente por los críticos e historiadores de la literatura. Es esta restricción la que se tiene que volver a romper en la recepción literaria:

La comprensión literaria sólo se vuelve dialógica al buscar y reconocer la alteridad del texto ante el horizonte de las propias expectativas, y al no realizar una ingenua fusión de horizontes, sino que la propia expectativa se corrija y amplíe por medio de la experiencia del otro.⁷

Leer las propuestas estridentistas tiene como fin ampliar nuestro horizonte cultural, no reducir las experiencias de aquellos textos a unos límites nuestros que, si hay algo a lo cual ya no pueden aspirar, es hacernos creer en la posibilidad de funcionar como supuestos o modelos de valores universales.

Desde la esquina

Hay un poco de susto en los interiores reaccionarios.
Manuel Maples Arce, "Margen"
[para Esquina, de Germán List Arzubide]

Una noche de diciembre, una esquina, un poeta: Manuel Maples Arce, de 23 años, está a punto de pegar su primer manifiesto y de convertirse, con este acto, en personaje de sí mismo. La obra: el movimiento estridentista; el primer escenario: la Ciudad de México; los espectadores: quedan por confirmar. "En nombre de la vanguardia actualista de México" (vanguardia que, dicho sea de paso,

⁷Jauss, *Ästhetische Erfahrung...*, op. cit. p. 671.

no emerge sino hasta después de este manifiesto), Maples Arce se dirige a un público que por lo pronto no existe sino como resultado de la función apelativa del manifiesto: una figura literaria. Algo similar sucede con el extenso "Directorio de Vanguardia", donde aparecen Alfonso Reyes, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, López Velarde, Fermín y Silvestre Revueltas..., pero ninguno aún de quienes integrarán el grupo de los inminentes poetas estridentistas. La presencia en el texto es anterior a la realidad. ¿Quién ha dicho que la realidad no es mimética, que no es ella la que imita los textos literarios?

Mientras, Maples Arce realiza malabarismos con distintos horizontes, entrecruza experiencias y expectativas políticas y culturales, sociales y literarias. Desde el momento de su concepción, el Estridentismo es movimiento de muchos. Incluye todo tipo de deseos aparentemente extraliterarios en sus quehaceres; rompe con los límites de lo que se reconoce como literario e invade territorios que parecen ser ajenos a lo poético.⁸ Eso resulta caótico para el espectador porque desestructura la certeza que tiene con respecto a su acostumbrado y bien definido horizonte. Al no hacer explícito, ante los lectores y en términos reconocidos, lo que es, debe ser y será el Estridentismo, ni cómo procede para iniciarse como movimiento de vanguardia, los estridentistas sacan de balance a su sorprendido público, que nunca tuvo tiempo de confirmar su asistencia. El manifiesto irrumpe en la noche como una singular revoliura de pro-

⁸ A primera vista, los manifiestos estridentistas parecen retomar un aspecto de las poéticas clásicas: la "convivencia" del discurso histórico con el poético (de la práctica y la teoría de la poesía). La diferencia reside en que, en el diálogo entre Ion y Sócrates, Platón muestra la paulatina separación del conocimiento histórico de la poesía, punto de partida para la construcción del concepto de lo ficticio (cfr. Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1990; cfr. también Jauss, *op. cit.*). Al contrario, para el Estridentismo, es justamente esta subdivisión del conocimiento en ficción y realidad, sancionada por una práctica de siglos de cultura occidental, lo que pretenden borrar. En el caso del antecedente más cercano, los manifiestos y poéticas del siglo XIX, si bien en obras como "*Art poétique*" de Verlaine, "*Un coup de dés*" de Mallarmé, o los manifiestos simbolista y del decadentismo, los autores rompen con la obra de arte aceptada del momento, no dejan de manejar, para sus propuestas, textos poéticos, es decir, no rompen, en el propio manifiesto, con el formato y el concepto "obra"

clamas y descripciones, valoraciones, parodias y sentencias irónicas, deseos, narraciones, emociones.

La crítica se ha encargado esencialmente de reordenar este caos discursivo, pensando que su papel de especialista consiste en evitarles la confusión a los lectores no profesionales. Indirectamente, ha perpetuado el mensaje de que el caos es un enemigo natural de la calidad estética y que será a través del orden y la explicación histórica que se encuentran los elementos rescatables del primer ímpetu estridentista. Queda eliminada, así, la experiencia inmediata de lo caótico, para sustituirla con una experiencia mediatizada por la distancia histórica y la intervención de los lectores especializados.

Es un error de perspectiva, un descuido en la observación o en la lectura del texto, suponer que el caos en la organización de un texto es una falta que nosotros, como lectores, tenemos que reparar mediante un ordenamiento lógico y significativo para poder entender "lo que quiere decir". Más que evitar la confusión, tal actitud impide la posibilidad de comprender la propuesta vanguardista original. Insisto: o bien se ha caído en la tentación de construir un contexto llamado "los veinte" y excluir nuestro presente, en aras de una supuesta objetividad; o bien se ha reducido la década inmediatamente posterior a la revolución, a ser un simple antecedente de nuestra propia realidad histórica, un punto en la historia a partir del cual podemos trazar una línea que llega directamente hasta nuestro presente. Esa visión, unilateral y estática en ambos casos, obstaculiza el diálogo con los textos y, en general, con el movimiento estridentista.

Intentemos, por un momento, prolongar la primera impresión de desorden. Por un momento, dejemos atrás el conjunto de significados que definimos para nuestra identidad como realidad histórica, y para la obra literaria como contexto; y demos un paso radical hacia la idea de horizonte cultural. Además de las experiencias, nos permite incluir las expectativas, y ambas abarcan la gran riqueza de las interpretaciones y las significaciones que se le han dado al pasado a lo largo del tiempo. Por otra parte, el hecho de que todo horizonte es

móvil, varía su relación con nosotros cada vez que nos desplazamos. En tanto ni siquiera se logre distinguir la diversidad de los horizontes, ni de los que existían en la época, ni de aquellos frente a los nuestros, la confusión creada por los estridentistas seguirá prevaleciendo en la recepción como mero caos formal.

Llama la atención que en ninguna de las distintas lecturas que se han llevado a cabo, esta particular confusión de los manifiestos estridentistas destaque como algo significativo: Schneider, prácticamente el único que le dedica un espacio extenso al primer manifiesto, lo reorganiza, contextualizándolo en función de los planteamientos crítico-literarios.

Desde la perspectiva del fenómeno “manifestantismo”, Asholt y Fänders inscriben *Actual* número 1 en la abrumadora producción de manifiestos de las vanguardias europeas del momento, sin dejar de destacar su papel pionero:

Con Jorge Luis Borges, quien regresa en 1921 a Argentina, el ultraísmo llega a América Latina, pero cuando éste, junto con otros, pega el ultraísta “Prisma” en los muros de Buenos Aires, ya Manuel Maples Arce distribuye en México su “Comprimido estridentista” de tono futurista-dadaísta, y pronto, los escritores y artistas de casi todos los países latinoamericanos reaccionan con sus manifiestos.⁹

Una vez que seamos conscientes de la diversidad de horizontes, la pregunta obligada es: ¿a partir de qué elementos la crítica puede entablar un diálogo entre unos y otros donde, según Jauss, “comprender e interpretar [cs una] mediación entre los horizontes”?¹⁰ El objetivo de este diálogo consiste en indagar si el caos tiene o no un significado en sí. Alberto Vital hace una propuesta al respecto: al referirse al amplio directorio de vanguardistas que incluye Maples Arce en *Actual* número 1, afirma que este directorio

marca una de las diferencias centrales entre el Estridentismo y las vanguardias europeas y, de hecho, entre las condiciones de la vida cultural mexicana y la europea. Se trata de un índice onomástico absolutamente ecléctico (adjetivo que los estridentistas juraban despreciar), donde se concilian y amalgaman

⁹Asholt y Fänders, *Manifeste und Proklamationen...*, *op. cit.*, p. xxiv. [trad. SP]

¹⁰ Jauss, *op. cit.*, p. 660.

vanguardias que al otro lado del Atlántico se estaban disputando a muerte todos los espacios de influencia. Y es que en México era la vanguardia como tal la que aún debía abrirse espacio en un medio completamente hostil, de manera que resultaba imprescindible ofrecer una imagen de unidad frente a enemigos que detentaban buena parte del poder simbólico a través de su control del gusto del público y de varios espacios institucionales.¹¹

¿Cómo leer el primer manifiesto estridentista, si no desde la triple propuesta: como proyecto estético crítico y, en el conjunto de las vanguardias, ya sea integrándose ya sea distinguiéndose de ellas? ¿Qué sucede al interior del texto? Eso que sucede ¿nos sirve de señal que apunte hacia un cambio sustancial en las expectativas de la crítica?

La reproducción que tenemos del primer manifiesto estridentista gracias a los documentos recopilados por Luis Mario Schneider, muestra una hoja que termina con el punto V; y si no fuera por la exposición que abrió el Homenaje Nacional al Estridentismo en 1997 (en la Casa del Lago, recinto de la antigua cultura no oficial y, en este sentido, lugar simbólico), nada revelaría dónde se imprimió el resto, si por el reverso, si en otra hoja más, como fue de hecho. Para la actualidad, ya no tiene importancia si el manifiesto se imprimió para ser pegado en los muros de la ciudad (la versión de List Arzubide, retomada por Schneider) o si fue distribuido en la calle (como afirman Asholt y Fänders). Lo podemos leer y estudiar como *affiche* y, por supuesto, como texto literario.

Lo que sí importa es cómo Manuel Maples Arce, mediante su retrato que abarca un tercio de la primera hoja del manifiesto, y bien identificado con nombre y apellidos, se multiplica a sí mismo en las esquinas y los muros y las calles. Se coloca junto a anuncios comerciales y confiesa un “...amor efusísimo por la literatura de los avisos económicos”¹²; se avecina junto a carteles donde lucen toreros y Marías Conesas; se pone en medio de invitaciones al público de

¹¹ Alberto Vital, *La cama de Procasto*, op. cit., p. 50-1.

¹² *Actual* número 1, punto III

la calle, entrando por sus ojos, deslizándose en sus manos: apóyenos para eso, asistan a aquello, acérquense, vean, compren.

El primer paso que Maples Arce da con *Actual* número 1, es abandonar la idea de los temas: deja de describir poéticamente las calles de la Ciudad de México como tantos otros. Todavía en 1883, “lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía que encuentra al paso y recorrer las calles [...] y para el observador nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía”¹³; veinte años después, José Juan Tablada se mofa del “ruidoso automóvil” que “en estúpida carrera / llevas de un lado a otro, a toda prisa / a los que no tienen quehacer...”¹⁴ Pero no sólo cambian los medios de transporte; cambian los nombres de las calles y, con ellos, su significado. “Plateros... San Francisco... Madero...”; como que no quisiera reconocerlo, ya para 1917, Ramón López Velarde recuerda al demente que le repetía que “Plateros fue una *calle*, luego una *rue*, y hoy es una *street*. No creo lo último -añade el poeta-. Pero me inquieta el porvenir al pensar en los letreros en inglés de la Avenida y en el templo protestante que la flanquea”¹⁵. Sin embargo, nada de lo anterior significa un giro fundamental en la relación con la ciudad. Serán los estridentistas quienes saquen a la literatura de su ambiente íntimo, constituido entre autor y lector, y la lleven a otro que es público: la calle.¹⁶ La poesía *sobre* la ciudad se convierte en poesía *de* la ciudad.

Por si hace falta evidenciar que el manifiesto es, en sí, un atentado contra un espacio público que no por ello deja de pertenecer a alguien que decide sobre su uso particular, *Actual* número 1 incluye una disposición de orden pú-

¹³ Gutiérrez Nájera, “La novela de un tranvía...”, en *Páginas sobre la Ciudad de México*, México, Consejo de la Cámara de la Ciudad de México, 1988, p. 179.

¹⁴ José Juan Tablada, “El automóvil en México”, en *Páginas sobre la Ciudad de México*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵ Ramón López Velarde, “La Avenida Madero”, en *Páginas sobre la Ciudad de México*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁶No es, obviamente, la primera vez que la literatura está en la calle: vid. los trovadores, el teatro callejero medieval, etc. Sí son distintos los propósitos y las condiciones de la recepción.

blico, “Se prohíbe fijar anuncios”, para cometer una infracción en este mismo instante. Maples Arce debe haber conocido no sólo los manifiestos del simbolismo francés y desde luego los del futurismo, sino también uno que otro manifiesto dadá; de modo que le rinde, de paso, un homenaje a la advertencia que los dadaístas habían lanzado pocos años antes: “estar en contra de este manifiesto, significa ser dadaísta”.

La falsa prohibición estridentista que entra en vigor y es transgredida en el instante mismo en que es hecha pública, tiene probabilidades mínimas de deber su existencia a una profusión de manifiestos literarios pegados en los muros de la Ciudad de México. La tradición del manifiesto como tal existe, y no sólo a partir del programático “tuércele el cuello al cisne” -pero no en forma de textos literarios que hubiesen tomado la calle para manifestarse allí, frente a todos.

Por otra parte, se puede observar una larga práctica de disposiciones, órdenes y declaraciones políticas, desde los bandos de virreyes y visitadores respecto al orden público, pasando por protestas que durante el Porfiriato toman ocasionalmente un formato literario y gráfico de corte popular (recuérdese a Posada), hasta las proclamas que llaman a levantamientos populares y otros que apoyan o condenan las frecuentes asonadas del ejército en tiempos de la revolución.

Durante los años veinte, el contenido de los mensajes pegados en los muros de la ciudad sufren un cambio decisivo: las asonadas van disminuyendo, y con ellas las proclamas y los manifiestos que llaman a la lucha armada; los espectáculos retoman y superan por mucho el nivel alcanzado durante el porfiriato; y el gran auge lo viven los anuncios comerciales: las *réclames* invaden la ciudad.¹⁷

¹⁷ No obstante, lo anterior no tiene ninguna influencia visible en la imagen urbana: nunca se pensó en levantar construcciones *ex profeso* para los anuncios, como en el caso de las famosas columnas de anuncios en París, Berlín y otras ciudades. En las fotografías que publica Hugo

Pero *Actual* número 1 resulta ser mucho más que un simbólico impacto visual, y su significado rebasará las relaciones familiarizadas entre literatura y ciudad, autor y lector. Suceden cosas, también, al interior del manifiesto. Los puntos programáticos, del I al XIV, reproducen uno de los formatos tradicionales de proclama¹⁸, retomado por varias vanguardias, entre ellas *Fundazione e Manifiesto del Futurismo*. Con todo, voy a hacer caso omiso de este orden aparente que, por cierto, no tiene nada que ver con la estructuración del contenido de *Actual* número 1. Decir que un manifiesto reúne proclamas, apelaciones, reclamos, provocaciones estéticas y/o políticas; que tiene vínculos con la realidad circundante y con los manifiestos de otras vanguardias, y que por lo mismo sería imposible *no* encontrar algún aspecto bajo el cual clasificar los puntos principales del texto, significa caer en un nuevo engaño. Mientras cualquiera de estos aspectos siga vigente como parámetro de ordenamiento, la secuencia propuesta por Maples Arce o alguna otra formulada por los lectores, lo que se considera desorden bajo cualquier presentación formal, queda al margen. Pero además, a este supuesto desorden se le suele transferir un valor negativo: una imitación malograda de los manifiestos vanguardistas más importantes, una copia barata, una mala asimilación, que no hace sino dificultar la comprensión del “contenido” y de los “conceptos”; o, peor aún: el Estridentismo *finje* ser de vanguardia con elementos meramente formales.

El orden numérico engañoso: quien espera (y lee) un instructivo, no descubre más que eso. El ordenamiento formal desemboca en una lectura plana, unidimensional, al desprestigiar el cómo a favor de un contenido seleccionado que

Brehme en 1923, apenas se observan algunos letreros pintados sobre las fachadas -y no de las fachadas de edificios coloniales.

¹⁸ El formato de los manifiestos y proclamas del siglo XIX será tema de otro ensayo; sólo una revisión muy detallada podrá decir cómo las vanguardias se distinguen de ellos. Este otro ensayo tendrá que buscar no sólo las relaciones que permanecen y las rotas entre los manifiestos literarios y las vanguardias, sino también tomando en cuenta las proclamas políticas hechas públicas, los pasquines -y aun aquellas otras proclamas que, a partir de las vanguardias, no serán ya ni artísticas ni políticas, sino que se acercarán cada vez más a la publicidad.

se ve privado de la mejor parte del propio texto: despojado de sí mismo. Así como la trama no es igual a la esencia literaria de una narración, así las proclamas destiladas *no son* la esencia del manifiesto. Pero una vez que dejemos de enfocar como si fuera de primera importancia un inferido contenido “neto”, encubierto por una numeración engañosa y una maraña formal que impide el acceso a la comprensión, saltan a la vista toda una serie de distintos elementos para leer. Porque, si algo es obvio, es que pese a la estricta numeración no existe una secuencia lógica, visible entre los puntos, ni tiene unidad interna cada uno de los apartados. ¿Por qué no pensar, para repetir la pregunta, que quizás el desorden no se debe a un error o a la supuesta inmadurez de su autor? Evoquemos lo que plantea Maples Arce en el mismo manifiesto:

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. *La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico.* Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, fijar sus ideas presentando un solo aspecto de la emoción...¹⁹

Recordemos esa advertencia, al enfrentar el caótico texto con el orden de nuestro horizonte, el “desorden específico” con aspectos seleccionados de la recepción.

Maples Arce y “la vanguardia actualista de México”, próxima a tomar el escenario, no son los únicos que desde el manifiesto invaden los muros de la ciudad y las manos de los transeúntes; citas mediante, también los vanguardistas de talla internacional, reunidos al final del manifiesto en un largo “directorio”, hacen acto de presencia. La invitación en el punto VII, “hagamos una síntesis”, es tanto o más irónica que la prohibición de fijar anuncios: se contrapone a la plena conciencia de que los 216 nombres son tantas o más opiniones, enfoques e ideas: complementarias, contradictorias, nunca completas... Porque si la propuesta de la “síntesis” es, en principio,

¹⁹*Actual* número 1, punto VIII. (cursivas mías)

... quinta-esencial y *depuradora* de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio -sincretismo- sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual...²⁰,

también es cierto que en esta primera "Hoja de vanguardia" del Estridentismo, no existe una adhesión a un movimiento en particular, ni imitación de alguno de los "ismos". El manifiesto pegado en las esquinas, los muros, *es* el espectáculo mismo, *es* la gran controversia, y la función se da allí mismo. *Depuradora* quiere ser, y contestataria *es*, sin duda, *Actual* número 1. Desde los muros, desde la vuelta de las esquinas, las citas que aparecen en el manifiesto son, según diría Walter Benjamin, "...como salteadores de camino que se abalanzan, armados, sobre el ocioso y lo despojan de su convicción."²¹ El lector ingenuo se debate, normas en mano, contra los asaltos, busca cómo se organizan las citas y quienes las emiten, ve intervenir a Maples Arce con otras frases, ciertamente dignas de ser citadas también: nuevas citas, nuevos salteadores de caminos, nuevos peligros. Ingenuo, se debatirá durante la lectura de todo el manifiesto como si se tratara de una serie de ataques, sin ponerse a pensar que lo que parecen simples escaramuzas, obedecen a una estrategia mayor, cuyo fin es despistar: que el lector se enfrente al gran asalto de las citas.

Clasificar las teorías o movimientos que se mencionan y compararlos con las primeras ideas estridentistas sueltas, es lo que menos interés despierta en el contexto que he dibujado, porque significaría devolver las citas a su ámbito original. Una vez despojados de su contexto original, nombres y citas se convierten en elementos independientes, con una carga cultural, ciertamente, una memoria propia, pero capaces de adquirir nuevos significados, al ser combinados unos con otros. La estrategia en que se basa el manifiesto, es a la vez la gramática que rige las posibles combinaciones: más que el peso cuantitativo de

²⁰*Actual* número 1, punto VII.

²¹Benjamin, *Einbahnstrasse*, *Obra completa*, IV-1, p. 138

las referencias a todas las vanguardias, es una de las posibles claves secretas que extraña Luis Mario Schneider al referirse a la “inaccesibilidad” de *El movimiento estridentista* desde el texto mismo. El valor de una cita está en haber sido descontextualizada en primer lugar, en haber sido extraída de una línea temporal, separada de su propia historicidad adquirida. El manifiesto estridentista como un nuevo conjunto, adquiere en su presentación, aparentemente sin orden visible, un significado de ideas despojadas justamente de su contexto y sentido original. Referencia a distintas tradiciones, y rompimiento a la vez, responde así a emociones y experiencias frescas que se quieren directas, sin intermediación; experiencias no absorbidas aún por especificaciones y normas:

Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes.²²

Anterior a la exposición, muy anterior a la antología, géneros ambos que “citan” obras extraídas de una historia de la cultura para construir otra, el primer manifiesto es el espacio donde todas estas citas, a la par con exclamaciones, proclamas y provocaciones, se convierten en imágenes sueltas que adquieren una relación nueva con la realidad (cotidiana o estética, lo mismo da ahora) a través de la emoción. Ninguna de estas citas tiene como propósito cumplirse, posteriormente, en una “obra literaria estridentista” que se distingue de un manifiesto entendido como programa de acción. Sin orden aparente, ni secuencial, ni lógico, ni causal, ni descriptivo, ni explicativo, Maples Arce pasa indistintamente de la “técnica de arte” a la exaltación “propagandista”, de la “afirmación higienista” “¡Chopin a la silla eléctrica!”, a la arquitectura nacional, de las burlas y los insultos a sus muy personales “nervios eléctricos”. Actúa desde percepciones con límites trastocados, y deja caer, desde la visión de quien lanza un manifiesto, el velo que separa lo estético de lo que no lo es, aventurando una

²²Actual número 1, punto VIII.

especie de semiótica cultural que recoge la idea de un lenguaje cuyos elementos primarios no tienen ningún significado definitivo:

Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada...²³

Los que le dan la vuelta a la esquina

Hoy, el Estridentismo se ha impuesto y sólo nos falta un premio pedante para que la Academia solicite a Maples Arce, pero en aquellos días...
Germán List Arzubide, El movimiento estridentista

Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etc.). Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturado, (descripción, anécdota, perspectiva)...²⁴

A veces, las preguntas más obvias se nos pierden: si aquellos que discuten diferentes aspectos de la estética vanguardista, se encuentran todos al interior del manifiesto, apareciendo con su nombre y representados por sus citas, ¿a quién se dirige el comprimido estridentista?, ¿quién es el espectador y posible interlocutor? ¿A quién se dirige un manifiesto literario en una ciudad donde durante años han dominado proclamas políticas, cuyo espacio se lo disputan los anuncios comerciales?

Entre todas las voces que contienden en el manifiesto en torno a problemas de estética vanguardista, una sola tiene la capacidad de asustar realmente al lector, porque rompe el límite que mantiene la separación entre la lite-

²³Actual número 1, punto I.

²⁴Actual número 1, punto XI.

ratura y la vida cotidiana. Esa voz se dedica a derribar símbolos. Indistintamente, caen el cura Hidalgo, Chopin, María Conesa, Enrique González Martínez; se desploman el padre de la independencia nacional, la música romántica, la sensualidad personificada; y desde la esquina, le tiran al poeta que apenas unos años antes le había declarado la guerra al modernismo. Se derriban los símbolos y con ellos, los *clichés*. Pero, ¿esa voz realmente se dirige a quien camine por la ciudad y lea lo que se diga en sus muros, a esa

...masa amorfa de un público insuficiente, dictatorial y retardatario de cretinos officiosos, académicos fotofóbicos y esquirols traficantes y plenarios...²⁵

En un momento en que se experimenta la necesidad de nuevas posibilidades de expresión, la innegable irritación acumulada contra el público tendrá sus consecuencias. Quienes, según documenta List Arzubide en *El movimiento estridentista* de 1926, se asustan y se molestan porque la “fuerza radical” anuncia desde el primer manifiesto estridentista su oposición “contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada”²⁶, son los patriotas, los amantes de la cultura y de las costumbres, los miembros de la Academia de la Lengua. Son *la* sociedad, la que tiene cultura, la que de ninguna manera va a tolerar los insultos con que se ve cubierto no sólo ella, sino también sus ídolos:

...mi numerosa clientela fonográfica de estolistas nptenciales, críticos desrrados y biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada, académicos retardatarios y específicamente obtusos, necientes consuetudinarios y toda clase de androides exotéricos, prodigiosamente logrados en nuestro clima intelectual rigorista y apestado, con que seguramente se preparan mis cielos perspectivas, que son de todo punto inútiles sus cóleras mezquinas y sus bravuconadas zarzueleras y ridículas...²⁷

Quienes discuten al interior del manifiesto las diversas propuestas vanguardistas, futuristas, ultraístas, dadaístas... no se inmutan por la provocación.

²⁵Actual número 1, punto IX.

²⁶Actual número 1, punto XIII.

²⁷Actual número 1, punto XIII.

Por lo mismo, el interés reside más bien en la percepción de dos tipos de interlocutores: frente a los que conocen de literatura vanguardista y pertenecen a los movimientos internacionales, Maples Arce determina su posición estética. Con ellos discute, dialoga, poeta con poetas, vanguardista con vanguardistas. Sin embargo, no se queda allí: están los otros, la sociedad a la que uno pertenece, éstos a los que Maples Arce les quiere mover el piso, los eternos espectadores, los que asisten a las funciones, inmutables y reticentes, difícilmente dispuestos a participar en cualquiera de las disputas sobre el arte o la vida cotidiana, los que ven en la cultura lo que permanece, no lo que amanece pegado en las esquinas.

¿Que el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al “vaudeville”.²⁸

Estos otros, ignorantes de los procesos en el arte de vanguardia y tan indispensables para la discusión literaria, no lo son, sin embargo, como actores del papel que Maples Arce les quiere asignar: el papel de quienes se oponen, se molestan, se escandalizan. No es suficiente que se resignen al *vaudeville* -es absolutamente indispensable que se aferren a él con toda su fuerza, que se opongan activamente a las vanguardias, para que pueda haber confrontación que desemboca en polémica, y polémica que estalla en escándalo. Justamente para que *no* se resignen, *Actual* número 1 ataca los símbolos de una sociedad cuyo carácter trivial queda perfectamente señalado con sólo gritar “abajo San Rafael”.

El ataque demoledor afecta mucho más que una colonia como la San Rafael, que a fin de cuentas no es más que un símbolo. Se dirige contra la decencia de una clase media originaria de alguna ciudad del interior de la República, “los provincianos [que] planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscen-

²⁸*Actual* número 1, punto XII.

te”²⁹. Empobrecidos, venidos a menos, ellos son quienes, siempre con un pie rumbo a las vecindades de la Merced o, lo mismo da, del centro, los inquilinos que se reparten los espacios de las antiguas casonas porfirianas, a su vez venidas a menos al haber sido convertidas en departamentos. El ataque estridentista se dirige contra las buenas conciencias, el recato clasemediero: los únicos valores que les quedan, después de haber perdido casi todo lo que les otorgaba un cierto *status*. Se dirige contra las tradiciones que pretenden mantener aquellas familias que buscan algo similar a lo perdido en provincia y mientras, se aferran a sus costumbres, su pertenencia más valiosa.

¿”Hedores de pulquería y rescoldos de fritanga”?³⁰ ¡Abajo con todo! Manuel Maples Arce, en *Actual*, prepara el terreno. Si se tratase de una obra de teatro, las embestidas contra los símbolos equivaldrían a los pies de salida para los actores. En seguida, se supone, van a presentarse en escena para defender su mundo intacto y llamar al contraataque.

El atentado del manifiesto se dirige frontalmente contra lo que la sociedad espera de un joven poeta: la decencia de permanecer en su propio terreno. Esas expectativas no las pudieron cambiar ni Enrique González Martínez, ni Ramón López Velarde, ni José Juan Tablada, y aun a Salvador Novo le habría de costar un esfuerzo heroico y, más de una vez, casi la amistad con los Contemporáneos.³¹ Su conducta parece, en ocasiones, excéntrica, y la excentricidad tiene su función, pero no se aleja de lo que no sólo los lectores, sino la sociedad que, sin leer poesía, se considera a sí misma culta, aceptan como “ámbito de poetas”. Los estridentistas, por el contrario, y de eso trata su juego con la ex-

²⁹ *Actual* número 1, punto VI.

³⁰ *Actual* número 1, punto XIV.

³¹ “...un personaje obviamente superior, en eficacia y variedad de recursos, a los de sus compañeros: personaje homosexual y agresivísimo, escandaloso y edificante, culto y vulgar, marginal y *high society*. Tan fuerte era ese personaje que los otros Contemporáneos no querían verse contaminados por él, y prefirieron excluir a Novo de las apariciones públicas del grupo, aunque Novo terminó siendo su representante ejemplar” José Joaquín Blanco. *Crónica literaria Un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, 1996. p. 202.

pectativa del lector, requieren de contrarios activos, y es por eso que se entrometen en la vida cotidiana de quienes, justamente por considerarse cultos, no quieren ser sus lectores. Dado que no hay una cultura de manifiestos literarios pegados en los espacios públicos, esta reacción tiene que ser provocada, casi violentada, y qué mejor espacio en la literatura que la literatura misma: la reacción violenta tiene que ser escenificada.

A Maples Arce no le basta lo que pudiera ser una propuesta inicial, donde simplemente encontraría a los que saben de literatura. No le basta intercambiar teorías e ideas con otras vanguardias; no le es suficiente el acostumbrado diálogo entre la expresión poética en la obra y las respuestas en forma de reseñas. Y no se conforma con las bien conducidas encuestas que se publicarán en la prensa a lo largo de los años que van pasando, 1924, 1925, 1926, polémicas que nunca van más allá de lo que determinan los periodistas: ellos las organizan con el fin de encontrar soluciones a los temas planteados, de hallar el sentido de lo que se haría en la poesía: pura, viril, nacionalista, revolucionaria -poesía de todo tipo. En *su* polémica, parece plantear Maples Arce, no sólo participan conocedores de la vanguardia, al contrario: tienen que entrar los que nunca entran. Y *su* polémica, parece decir, no busca soluciones sino que tiene un valor en sí misma. Ambas pretensiones conducen, finalmente, al manifiesto que es, en primer lugar, actuación, escenificación.

Escéptico frente a los peligros que amenazan a la obra tradicional (ser integrada a la historiografía, volverse clásica, la clara delimitación en oposición a "la vida real"), la meta principal de Maples Arce y, podemos generalizar, de los manifiestos vanguardistas, es provocar una reacción y suscitar una polémica que no se resuelva con unas cuantas respuestas:

... queriendo romper con una práctica que le presenta al público los sedimentos de una determinada forma de existencia, pero le priva de esta misma forma de existencia.³²

Literario y metaliterario a la vez, el manifiesto vanguardista no sólo se dirige *en contra* de lo establecido y lo rebasa; es, además, un género de constitución (véase, si no, la primera palabra del título del primer manifiesto futurista, *Fundazione...*³³). Pero con todo y ser constitutivo, el manifiesto no tiene por qué ser una simple declaración de principios ni proclamar lo que pretenden hacer quien o quienes lo firman; no equivale a un acta de nacimiento cuyo sentido está en asentar los orígenes: padre, madre, abuelos, lugar, día y hora, testigos que comparecen. Pese a la gran diversidad formal e intencional de los manifiestos, no sólo se le puede considerar como un género, sino como el más típico de las vanguardias. Extremadamente abierto, elimina la posibilidad de unos puntos determinados a partir de los cuales se pudiera definir lo que es. Como género, no sólo se trata de una forma sino, en sí, de un acto discursivo; sin duda, cambia el lugar del arte y altera su función: el carácter abierto borra el límite entre arte, realidad histórica, vida cotidiana. *Blurred genders*, géneros difusos, llamó C. Geertz el fenómeno cuando se encontró con él en relación con los discursos postmodernos de la sociología, la antropología, la historiografía, y se le ocurrió proponer, para la interpretación, la visión provechosa desde los “ángulos excéntricos”.³⁴

Desde una posición que deja sin definir nada con exactitud, el manifiesto revuelve los asuntos literarios que hablan de poetas y críticos, con otros que se refieren a la recepción, al gusto del público y a los posibles efectos sobre la sociedad. Es constitutivo porque *hace algo*: invade territorios extraficticios,

³²Walter Benjamin, “Surrealismus”, en *Obras completas, op. cit.*, II-1, p. 295s.

³³ *Fundazione e Manifesto di Futurismo*, 1909.

³⁴Cfr. Clifford Geertz, “Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social”, en C. Geertz, J. Clifford et al., *El surgimiento de la antropología moderna* (compilación de Carlos Reynoso), Barcelona, Gedisa, 1996. p. 63-77.

los de la realidad que se vive y los del lector. Alberto Vital recuerda los elementos esenciales captados por los especialistas en vanguardias:

Un manifiesto es un acto de conquista del poder simbólico [...] y es un acto verbal que no necesita incluir pruebas y demostraciones, pues es más acción que verbo: nó forma parte tanto de un discurso escrito -reflexivo, dubitativo, susceptible de corregirse- como de una praxis (el manifiesto es parte de una literatura de la praxis, escribe Geneviève Idt) que se ejerce sobre el mundo: el manifiesto es siempre el acta de fe de un activista. Por eso casi nunca demuestra nada: afirma y pasa por encima de todo lo que involucra con su afirmación. En ese sentido, se parece al saber narrativo, es decir, a las leyendas y los mitos fundadores, que no se preocupan por su "propia legitimación", pues se acreditan a sí mismos [y cita a Lyotard] "por la pragmática de su transmisión sin recurrir a la argumentación y a la administración de pruebas".³⁵

Y es que en la obra de arte anterior al manifiesto vanguardista, buena parte de lo anterior no tenía lugar.³⁶ El manifiesto permite lo que "la obra", con sus parámetros estéticos, no permite: autoriza lo que en la obra se critica, como la mezcla de lo performativo y lo fáctico, con lo narrativo, o la aparición, en un mismo texto, de los reclamos y las pretensiones con la imaginaria crítica a las mismas. El manifiesto admite contradicciones, afirma y niega en el mismo instante, anticipando uno de los recursos más frecuentes en la escritura estridentista.

En el caso del Estridentismo, el carácter de vanguardia, su esencia no está en el tono, en las temáticas, no está ni siquiera en la intención de la "Hoja de vanguardia", anunciada desde el encabezado. Está en que deja de tener un carácter puramente autorreferencial, pero sin establecer una relación concreta con la supuesta realidad. Es ilusión y parodia a la vez.

Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, -única y elemental finalidad estética, - es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmada

³⁵ Alberto Vital, *La cama de Procasto*, op. cit., p. 47.

³⁶ La referencia a "obra de arte" incluye evidentemente *Actual* número 1, desde el momento en que una de las pretensiones de la vanguardia consiste en eliminar la diferencia tan denotada entre los manifiestos y las obras de arte del siglo XIX

ciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los “swichs”.³⁷

Asistimos a una de las tantas despedidas de la obra de arte y de su aura; y asistimos además a la pretensión de “estridentizar” la vida de todo mundo, como temerán sólo unos cuantos años después algunos diputados veracruzanos, según se reporta en el periódico *El Dictamen*³⁸ -y su temor no será gratuito: de por sí, el gobierno de Veracruz bajo el general Jara tenía fama de radical; pero ¿dónde se había visto a un estridentista como Maples Arce ocupando el cargo de Secretario de Gobierno?

Así como la hermenéutica establece un diálogo desde el reconocimiento de diferentes horizontes, así lo hacen los estridentistas, en la práctica, al alterar los horizontes de las expectativas: los suyos propios frente a los de su supuesto público. Y así como uno, al interpretar un texto escrito en el pasado, no puede esperar que el texto “responda” a las preguntas que se le hacen, pero que sí, debido a la diferencia de horizontes, puede “jugar” el papel del “otro”, del interlocutor, así lo hacen los estridentistas con los que, según deciden, serán sus contendientes en estas polémicas.³⁹

El mecanismo de esta estrategia se observa en relación con la primera

³⁷Actual número 1, punto II.

³⁸Cit. en Schneider 1970, p. 185: “Los diputados Fernando García Barna y Juan B. Gómez atacaron el nombramiento de Colín y responsabilizaron directamente a Manuel Maples Arce, ‘a quien tacharon de reaccionario y con tendencia de estridentizar todo el Estado, así como a Xalapa la han llamado ya Estridentópolis.’ *El Dictamen* resume así las palabras del primero: ‘Dice que este asunto es de gran trascendencia, pues será la piedra de toque para evitar que en lo futuro individuos extraños sean traídos por el “reaccionario” señor Maples Arce y se vayan metiendo en todas las escuelas para expulsar al profesorado veracruzano y seguir la labor de Estridentismo que el Secretario de Gobierno está haciendo en el Estado... [Juan B. Gómez] dice que el General Jara es culpable; porque si bien no es manequí del secretario general, sí se deja sugestionar del señor Maples porque es estridentista, y se propone seguir su labor de Estridentismo en el Estado.’ (cfr. *El Dictamen*, 8 de mayo 1927)

³⁹Para que el texto del pasado pueda plantear una pregunta o dar una respuesta, el intérprete tiene que escenificar el papel, el rol de interlocutor del otro. Lo que lo permite, aclara Jauss, es justamente la diferencia de los dos horizontes (vid. Jauss, “Pregunta y respuesta en la interpretación”, en *op cit.*, p. 679).

exposición estridentista: los 5,000 boletos vendidos, las porras, los enemigos políticos entre el público, el gran éxito obtenido pese a la mala cara de los opositores, los ecos en la prensa... todo ello parte de la construcción de un debate, donde ellos mismos disponen el escenario y definen el papel que no sólo ellos, sino también “los otros” van a jugar. Las citas de poetas y vanguardistas son, indudablemente, importantes por su contenido -pero los nombres son, también, actores en el escenario de la función que Maples Arce da en las esquinas. Los estridentistas imponen el papel de actores a conocidos y desconocidos; en un segundo paso, se disponen a “describir”, “documentar” y “recordar” opiniones, reacciones y participaciones; gozan sobremanera el asombro, el enojo, los feroces ataques de que son víctimas, en una palabra: los escándalos. El resultado será la imagen proyectada de un manifiesto que incide en la vida de los demás.

El escándalo

*¿Comprende usted? Por sistemas contrarios, por
conveniencia especulativa a explosiones al magnesio a
etcétera, valores prestigiosos.
“Irradiación inatural”*

Si bien los mecanismos y los medios que están a su disposición, son distintos, la provocación estridentista para conseguir una recepción mayor de la que se hubiera dado con el ritmo periodístico acostumbrado a la vida literaria anterior a los años veinte, nos recuerda la publicidad en torno al futurismo, organizada por el propio Marinetti. La primera edición en francés del manifiesto futurista aparece en el *Figaro* el 20 de febrero de 1909; días después le sigue, ligeramente modificada, la versión en italiano en el número febrero/marzo de la revista *Poesía* de Milán; en abril sale en español (*Prometeo*), en mayo se puede leer en San Petersburgo una versión abreviada en ruso; y ya en julio de 1909, Marinetti presenta en Milán los ecos que el manifiesto ha recibido en la prensa interna-

cional: *The Sun*, *Frankfurter Zeitung*, *El Liberal*, *L'Echo de Paris*.⁴⁰ Y por si fuera poco, proliferan otros manifiestos futuristas: entre 1909 y 1921, solamente en Italia se registra por lo menos una veintena, sin contar los manifiestos futuristas de Rusia, España, Francia...

Frente al despliegue de las fuerzas futuristas, el Estridentismo parece tener pocas posibilidades, a partir de 1921, año en que el último manifiesto de Marinetti coincide con el primero de Maples Arce. No obstante, el “comprimido estridentista” *Actual* número 1 se ve secundado, para empezar con lo más inmediato, por una pequeña serie de manifiestos impresos como hojas volantes en Puebla, Zacatecas y Ciudad Victoria; esparcidos, aparecen en 1923, 1925, 1926. Su principal intención es difundir las ideas del primero, “engrosar las filas del Estridentismo” por lo cual se apoyan en Puebla con “doscientas firmas más”, y buscan con el cuarto manifiesto, leído en la III Asamblea Nacional de Estudiantes en Ciudad Victoria, un apoyo que se materializa con la firma de los delegados provenientes de las escuelas de los estados. No contienen propuestas nuevas, e incluso el segundo manifiesto (firmado todavía por Maples Arce, pero salido más bien de la pluma de List Arzubide) da un paso atrás, al adherirse en el punto tercero abiertamente a las temáticas futuristas:

*La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obre-riles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.*⁴¹

El tercer manifiesto, armado con citas de los primeros dos, resalta sobre todo aspectos de la vida moderna y de la pureza de la poesía nueva; no firman ni Maples Arce ni List Arzubide, pero sí Salvador Gallardo, quien había estado entre los firmantes de Puebla. Si bien ya no van numerados los puntos como en los primeros dos, éste incluye un tipo de formalidad distinto, una bibliografía:

⁴⁰Cfr. Asholt y Fänders, *Manifeste und Proklamationen...*, op.cit., p. XXI.

⁴¹Manifiesto estridentista, Número 2. [cursivas mfas]

“los evangelios del Estridentismo en los que fue inspirado este manifiesto” son *Actual* número 1, el Manifiesto estridentista número 2, un artículo publicado en la revista *Irradiador*, y “*Hoy*, revista de vanguardia proyector de nueva estética [que] *muy pronto aparecerá*, búsquela”.⁴²

A más tardar en Ciudad Victoria, se hace evidente la dificultad cuando no imposibilidad de reunir objetivos políticos concretos con las propuestas estéticas de vanguardia planteadas por Maples Arce en *Actual* número 1. Al desempeñar funciones de Secretario de Gobierno, el poeta estridentista sufre una caída a una realidad política que no logra contrarrestar con sus pretensiones vanguardistas.⁴³ Este peligro lo intuye desde el momento mismo de lanzar *Actual* número 1. Para evitar ser absorbido, para evitar esta caída a la realidad, que es lo que finalmente no logrará, prevé desde el primer manifiesto que tendrá que inventar estrategias distintas a las usadas por el futurismo, para hacer avanzar su vanguardia actualista.

En cierto modo, todo empieza justo allí, con una estrategia: la planeación de una polémica que nace de la provocación de un escándalo, el escándalo literario entre Manuel Maples Arce y “el señor Elguero (el hombre que inventó Maples Arce)”, a raíz de la publicación y recepción del primer manifiesto estridentista. “Era necesario que alguien se incomodara con la nueva teoría, porque los revisteros enmudecieron asombrados al oír decir de aquello...” El escándalo no adquiere cuerpo en tanto no se hable de él, en tanto los lectores de *Excelsior* no se apasionen con la polémica “sostenida por Maples Arce, en el hombre de paja llamado Elguero, contra Maples Arce”; incluso, “en vista del éxito del

⁴²Manifiesto estridentista, Número 3. [cursivas mías]

⁴³Eso se había visto en el futurismo ruso, que es revolucionario y que se separó de hecho del italiano: tarde o temprano, la decisión entre el carácter más estético o más político de toda vanguardia, es inevitable.

nombre, alguien se lo apropió y tuvo vida, pero, en realidad, antes del Estridentismo, Elguero no existía; era un personaje sin salida.”⁴⁴

“La invención” del hombre Elguero corresponde a una invención mucho mayor: el Estridentismo construye su contraparte: una sociedad molesta que reacciona y actúa, una sociedad que, muy a su pesar, es convertida en personaje y actor, jugando un papel donde sus valores se vuelven indefendibles y en un escenario que ni siquiera le interesa porque cree que el arte no tiene nada que ver con su vida cotidiana. Pero aquí no para el asunto; lo que vuelve todo más complejo, es que estamos no sólo ante los manifiestos como tales, sino además ante todo lo que sucede en torno a ellos en otros textos. Y aun así, nada “existe”, de hecho, sino hasta cuando lo recoge y lo cuenta List Arzubide en *El movimiento estridentista* de 1926. Con lo que relata allí, retoma la construcción de la polémica, y al documentarla, la convierte en “hecho” histórico, una estrategia que se puede encontrar a lo largo del libro.

La inclusión de elementos narrativos, el “cómo fue”, se ha visto como uno de los distintivos de los manifiestos futuristas: “Habíamos velado toda la noche -mis amigos y yo- bajo las lámparas de mezquita de cúpulas de latón perforado, estrelladas como nuestras almas...”⁴⁵ Ampliamente, Marinetti describe la noche en vela y esa especie de preparación mítica previa a la fundación del movimiento. En el caso del Estridentismo, Germán List Arzubide ha convertido la narración de “cómo fue” en un libro que, gracias a sus características, ha sido entendido por una crítica literaria fácil de engañar, como un relato histórico: exagerado, en buena medida “inventado”, pero histórico al fin. Schneider, probablemente el único realmente consciente de que este libro puede entenderse

⁴⁴List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, pp.17-8. La duda sólo podía surgir para los historiadores: ¿existía o no una persona real de nombre Elguero? Desde la visión de los estridentistas, eso no importa. Importa no tanto el personaje inventado por ellos, sino su creación. Si empieza a existir como figura pública, de todas maneras es en función del movimiento estridentista, tanto en uno como en el otro caso.

⁴⁵“Fundación y manifiesto del futurismo”, 1909.

como el último manifiesto estridentista, lo sigue leyendo como fuente histórica, remarcando, como ya mencioné, que es difícil de entender si no se conocen las circunstancias. No obstante, la contextualización de los acontecimientos y la explicación de las circunstancias finalmente encaminan al lector en dirección a unas pistas erróneas; desubicado, termina semiabandonado en territorios desconocidos que le dan, pese a los esfuerzos, una sensación de irrealidad. Se le habla de circunstancias históricas, pero actúa, según el plan de Maples Arce, como un personaje en un escenario literario.

Lo que le causa extrañeza al lector de *El movimiento estridentista*, no son los episodios en sí; son la combinación de la invención y de la aparente documentación de los mismos, al constituirse en una gran parodia del género histórico. Así como Maples Arce pega el aviso “se prohíbe fijar anuncios” en los muros, así los estridentistas niegan desde el inicio de su historia, la que viven y la que escriben, la tradición histórica. “Nada de retrospección”, había clamado Maples Arce, y List Arzubide afirma casi al principio de *El movimiento estridentista* que “negamos todos los caminos anteriores”⁴⁶. Y no es que estemos ante una simple sustitución: una tradición por otra, una historia por otra. List Arzubide no sólo documenta el “episodio” en torno a la polémica suscitada por el primer manifiesto, sino que al mismo tiempo desenmascara lo documentado como artificio, como construcción realizada por el mismo movimiento estridentista. La estrategia narrativa derroca la historia como posible verdad, relatándola como artificio literario. No decide entre el hecho y el no-hecho, no selecciona los elementos más plausibles para construir su historia, y tampoco le deja al lector la decisión acerca de si lo convence o no la verosimilitud de lo que se le va narrando. Se queda con ambas posibilidades -lo que sucedió y lo que no sucedió (lo que pudo haber sucedido y lo que pudo no haber

⁴⁶List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, *op cit*, p.11.

sucedido)- lo cual significa, en sí, un atentado contra la expectativa tradicional de la verosimilitud histórica.

Como en espiral, eso intensifica lo que, en el momento mismo, era solamente la primera etapa del escándalo; se repite y se extiende hacia los textos autobiográficos de Maples Arce, las entrevistas con y los homenajes a Germán List Arzubide, que por cierto continúan hasta la fecha. Si bien para efectos de la memoria colectiva, se trata de construcciones posteriores, se les da tanta o más importancia que al momento mismo.

Una vez establecida la historia en *El movimiento estridentista* de 1926, la construcción de personajes que juegan su papel, la construcción no sólo de la polémica, sino al mismo tiempo de un escándalo, así como de la historización de todo ello, nos sirve de un posible indicador para la lectura: el contexto tradicional es sustituido por una historia-artificio que funciona como otro manifiesto más: el último, el que nos describe un universo nuevo, el estridentista, y que funciona con reglas distintas a las que rigen el nuestro.

Lo que hay que considerar es lo que tienen en común los dos formatos discursivos, la construcción y consiguiente narración del escándalo, la construcción y consiguiente narración de un movimiento de vanguardia en *El movimiento estridentista*. Ambos manipulan a sus posibles interlocutores, los describen y les asignan un papel determinado que, de allí en adelante, jugarán: dentro de los textos estridentistas casi siempre, pero una que otra vez también afuera. Parte del desconcierto del lector consiste en que, de repente, es despojado de la protección que le brinda el anonimato, la relación unidireccional que sostiene con el texto, y se ve expuesto. Se siente como un espectador al que en media función llaman a subir al escenario, sí, usted, él de la camisa de cuadros y corbata verde, venga acá, y lo meten en una obra cuyo texto no conoce. La función que desempeñan los dos formatos, es de atentado: el escándalo en una sociedad de determinadas características, y el último manifiesto con los efectos que ejerce, frente al sentido histórico como concepto elemental de la acción humana.

Tratar de reducir esta estrategia al barullo que un par de muchachos arman en la calle y en las letras, sólo muestra el fino instinto (no necesariamente conciencia) que tienen cuando se ponen a dismantelar la seguridad acerca de las normas y los valores que rigen su sociedad.

El escándalo, de hecho, sólo funciona en una sociedad cerrada, donde la mayoría se conoce, o donde cada quien conoce el papel que juega cada cual; y sobre todo, funciona cuando existen ciertas normas cuyo rompimiento choca con las expectativas sociales en función de un determinado horizonte. El escándalo tiene la fuerza detonadora necesaria para quebrantar esos horizontes.

La necesidad de la provocación y del escándalo reconstruido con mucho esmero en la "historia" del movimiento, se debe a que, en la construcción de la realidad, la imagen de nuestro pasado y el sentido que tiene para nuestro presente, queda accesible sólo a través de textos históricos con determinadas características: justamente las que son rotas en buena parte en los textos estridentistas que aparentan contener información histórica. La incertidumbre que ello causa en el lector, hace presente el conflicto en cada presente de lector, y cada vez lo vuelve a desconcertar. Lejos de atenuarse, lejos de suavizarse, permanece la tensión entre la expectativa del lector, y los horizontes alterados por los textos. Esa construcción de una situación no histórica se plantea a un nivel donde está rota la distinción entre arte (ficción) y vida cotidiana -pero sin que estén rotos los nexos diferenciadores que en la expectativa del lector se mantienen entre los dos ámbitos.

La provocación, para volver sobre el punto, es ante todo estratégica y ataca desde dos frentes: para la sociedad, un escándalo y luego la memoria del escándalo son, siempre, más inmediatos que el contenido de un manifiesto. Escándalo y manifiesto se condicionan mutuamente. Finalmente, y eso se debe en gran parte a las narraciones que fingen ser históricas, el escándalo como *trade mark* de los estridentistas, ha prevalecido por encima del dismantelamiento realizado en los manifiestos, aunque es obvio que, sin éste, no se hubiera podi-

do producir la idea del escándalo en primer lugar. Uno y otro se estructuran y actúan igual; lo fijado en una narración histórica, aun cuando ésta no es siempre aceptada como verosímil (es por eso que se le quitan “las exageraciones”), pesa más que su propio desenmascaramiento como artificio. Desde el punto de vista de los estridentistas, ha de ser bastante incómodo observar cómo lo que construyen, aparentando un discurso histórico, revelado al mismo tiempo como *imposibilidad histórica*, puede ser absorbido: la revelación se capta y comprende nuevamente como suceso histórico o, en todo caso, como aclaración de un suceso. Es así que un texto clasificado como historia, el último manifiesto estridentista que trata de llamar la atención sobre la construcción de lo no-histórico, puede ser usado en contra de sus propios autores, como se ha visto en la afirmación de Schneider acerca de la dificultad de comprender el libro de List Arzubide sin conocimientos históricos previos.

El problema reside en un choque de parámetros: al comparar, mediante una selección y un ordenamiento de datos narrados como si se tratara del pasado histórico, choca con la posibilidad estética de lo no-historizado. Al evaluar y clasificarlo según los parámetros acostumbrados del lector que se basan en los de la historia, la primera impresión es de caos; el efecto, de inseguridad. Más que la verdad sobre la realidad del pasado, cuya consecuencia o resultado se considera la sociedad, la historia le proporciona seguridad, certidumbre acerca del suelo que pisa, dando orden y sentido al pasado y, de paso, a la existencia. De hecho, todo el truco de “la” historia consiste en eso. En el momento en que la historia es sustituida por posibilidades abiertas, no-ordenadas, se pierde (perdemos) el contacto con la realidad construida, y ésta se desvanece. Por ello es tan fuerte el impulso por corregir esta primera impresión, ordenar los elementos, excluir “lo que no viene a caso”. Y es allí donde los estridentistas construirán su propio espacio estético poblado de personajes estéticos.

Recordemos la percepción que tienen los estridentistas de su momento: delimitado de un lado por una historia normada y del otro por la amenaza de un

futuro que terminará siendo normado, el momento es caótico, sin orden; es un momento único, puesto que nadie lo ha historiado aún. Y es único por lo que ofrece: una mayor perspectiva o expectativa de un mundo que se quiere distinto, originado en la experiencia de la revolución. Esa percepción se opone a la visión que impera al interior de la propia sociedad, a la que le urge reordenar y resignificar el desorden en que se encuentra; le urge definir y fijar lo que hoy conocemos como imagen, descrita así por la historiografía, de unos veinte pos-revolucionarios que son la etapa de construcción. No están ni unos ni otros para saberlo, pero así es como funcionan *los efectos* del quehacer histórico. Lo que ven los estridentistas, los tiempos de crisis y quiebre, lo ven gracias a haber alterado varias de las pautas en las que la sociedad basa su seguridad.

La dificultad mayor del Estridentismo e implícitamente la de nuestra lectura, consiste en cómo presentar esa percepción de lo caótico, cómo mostrar un presente que no quiere volverse ni sentido ni certidumbre; ni pasado nuestro ni tampoco futuro suyo: cómo lograr, en pocas palabras, transmitir su presente caótico -no mediante una visión ordenada de los resultados del proceso, sino con el afán de percibir tal cual la experiencia de un momento de indecisión.

Uno de los factores que más influye sobre las expectativas de un lector, es su manera de orientarse en la vida cotidiana, y uno de los elementos que más inciden en la orientación, es la temporalidad, lo pasajero que resultan todas las cosas: las que pertenecen al pasado, las que conforman nuestro presente, las que serán el futuro. El carácter no-histórico de la historia del movimiento estridentista es un rompimiento interno que podría tener funciones similares a las del *antimanifestismo en los manifiestos dadaístas*. Podemos describir este carácter pasajero, cambiar su contenido, corregir, aumentar, olvidar, recordar -pero siempre subsiste una temporalidad básica, siempre persiste la idea de que tenemos una historia, un destino, hacia atrás o hacia adelante, y que nos ubicamos en un momento concreto. Alguien que afirma, como lo hace Maples Arce, que no cree en el futuro, que no le importa el pasado, que lo único que cuenta es el

presente, requiere de horizontes totalmente distintos. Dificilmente es posible construirlos a partir de los que tenemos; pero francamente imposible es inventarnos unos completamente nuevos. Lo que sí se puede hacer, es provocar incertidumbre acerca de la validez de los horizontes que imperan.

El pasado histórico se puede cerrar y archivar; y el futuro siempre es alcanzado. Pero el presente, la actualidad de un no-tiempo real, uno que se mueve constantemente porque es diferencia, sigue abierto siempre. Por eso, no debemos insertar el actualismo estridentista en una época histórica ("los veinte") como contexto definido, sino como actualidad en proceso de construcción. De hecho, los historiadores (incluyendo los creadores y los receptores de la historiografía literaria) deberían escandalizarse con un libro como *El movimiento estridentista* de 1926, porque no son simplemente exageraciones literarias, licencias poéticas, ficción hasta cierto punto, sino un cambio de parámetros de y para la historiografía.

Los estridentistas, eso nos desconcierta y, sobre todo, nos desubica, inician una actualidad que no está inmersa en una cronología fija, no es simplemente lo que todavía no pertenece al pasado o lo que se llama o *es* futuro. El presente no es el punto de diferencia desde donde se contempla el pasado y se vislumbra el futuro, no es un punto en un camino previamente trazado. La estética estridentista proclama un actualismo en sí, independiente de la línea temporal determinada por dos puntos fijos: sostenidos de ambos extremos en el infinito, pero fijos. La verdad del movimiento no depende de contextos históricos ni de tradiciones literarias; actualidad y manifiesto se justifican mutuamente en una verdad que surge de adentro: "no acontece ni sucede fuera de nosotros"⁴⁷. La única verdad es la verdad de lo que no está determinado; ninguna actualidad que se vive está dada. No hay nada hecho, todo es provisional, incluso el punto

⁴⁷Actual número 1, punto 1.

donde “lo verdadero” se desprende de “lo real”: los horizontes abiertos lo son también para las percepciones, los significados, la expresión de los mismos.

Si la temporalidad se convierte en tradición, historia y certidumbre acerca del futuro que se proyecta, es imprescindible empezar a desestabilizar las expectativas para establecer un horizonte distinto. Y para evitar que la actualidad se vuelva histórica, se le destemporaliza mediante el concepto de “lo inminente”.

...una mañana aparecieron, en las esquinas los manifiestos (*Actual* número 1) y en la noche se desvelaron en la Academia de la Lengua los correspondientes de la Española haciendo guardias por turnos, se creía en la inminencia de un asalto...⁴⁸

En esta categoría de lo inminente cabe “la vanguardia actualista de México” que aparece primero en el manifiesto y hasta después en la realidad; caben los interlocutores que son construidos por los textos y que, esperan los estridentistas, se materialicen en un instante más. Cabe el caso extraño de la novela corta de Arqueles Vela, “Un crimen provisional”, donde el crimen, aclara el narrador al final, que “puede ser precursor del verdadero, quede en un absoluto silencio...”⁴⁹ En una literatura donde la temporalidad de lo actual no tiene un significado determinado, tampoco tienen calidad de verdad o realidad los acontecimientos: pueden ser precursores, provisionales, inminentes; lo cual no impide, sin embargo, que sean narrados y silenciados a la vez. Esencialmente, la falta de decisiones respecto al estado de las cosas en este mundo, tiene al mismo mundo en un suspenso activo: a punto de suceder.⁵⁰

Al insistir en la incertidumbre como base de su percepción, al invadir los terrenos de los lectores y la crítica, de la vida cotidiana y la recepción literaria, al secuestrar a sus desubicados lectores y colocarlos en espacios ficticios de

⁴⁸List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁴⁹Cit por Schneider 1985, p. 250.

⁵⁰Eso se detalla mucho más en los capítulos sobre el universo estridentista: véase *infra*, “Tercera Parte, Estridentópolis”.

manera que se enfrenten, de repente, a ellos mismos en un papel que no quieren jugar, al provocar todo eso, el sabotaje a las delimitaciones de las cosas se vuelve sistemático y la desconstrucción de los horizontes adquiere posibilidades estéticas. Poco concreto, todo es, en principio, confusión, indefinición, indeterminación. En lugar de los sentidos y significados, se erigen dos nuevos parámetros: el acontecer de las cosas como *work in progress*, y su significado como *non-sense*. Decir que las cosas han “perdido su sentido”, es un decir. Que alguien *construya* un sinsentido, que alguien provoque una “...negación de sentido, de erigir un sentido en la manera tradicional, organizando así el rompimiento con la comunicación -a favor de nuevas formas comunicativas”⁵¹, eso resulta francamente molesto para quienes asisten al hecho no sólo como espectadores o lectores, sino como actores involuntarios.

No se trata de esclarecer los factores de indeterminación, ni de solucionar sus contradicciones mediante un ejercicio interpretativo; se trata de buscar y señalar un sentido manteniendo el sinsentido; ver lo no-dado, no como paso en un proceso a cuyo final queremos llegar, sino como potencialidad de una obra-en-proceso. Los veinte y los noventa se perciben, con sus debidas reservas, como tiempos desconstruidos, provisionales, no son unívocos, sino múltiples.

No es sino hasta que confrontemos el texto del primer manifiesto con el escándalo construido y con su memoria; no es sino hasta que examinemos una propuesta de vanguardia y su recepción, que empecemos a visualizar las pretensiones estridentistas: los manifiestos no contienen una teoría explícita, sino muestran cómo vivir y construir una alteración de las pautas, y cómo se integra, en algunas de sus funciones y expectativas, una sociedad. Lo nuevo es la experiencia de la relación arte-sociedad, cuando se establecen fuertes dudas acerca de la conceptualización de la realidad.

⁵¹Asholt y Fänders, *Manifeste und Proklamationen...*, op.cit., p. XXV.

Indirectamente, esa experiencia basada en la duda permite concientizar al lector acerca de las funciones que tiene la historización en la sociedad: si es a partir de las historias construidas que obtengamos una identidad y la posibilidad de actuar con miras hacia un futuro, estas historias terminan siendo un mecanismo de control de las expectativas. Por ello, al leer los manifiestos estridentistas, nos encontramos con un acto estético que tiene, también, un cometido extraestético, como el de desenmascarar funciones reguladoras de discursos no literarios, sino sociales y políticos. Me parece esencial para la comprensión tomar en cuenta que, si bien no todos los estridentistas pretendieron imponer un nuevo horizonte de expectativas, ni constituir un nuevo lector⁵², finalmente esta construcción de un nuevo público (en la obra estridentista, un nuevo actor) forma parte de la historia efectual de los manifiestos. Forma parte de la fusión de los horizontes estridentistas originales, con los nuestros de los años noventa.

Entre los manifiestos, la acción

Los puños de futuros encuentros, se salían por la puerta de la librería, y empujaban a los transeuntes, que desde todas las aceras de la inercia metropolitana, veían la inminencia de los discursos agolpados en las futuras ediciones del Movimiento.

Germán List Arzubide, El movimiento estridentista

Actual número 1 no es un texto aislado; tampoco basta con leerlo simplemente en función de otros “más poéticos”. Forma parte de una serie de textos que describen textos y acciones, además de la recepción tanto de esos textos como de

⁵² Por lo menos Manuel Maples Arce tenía plena conciencia del problema, como muestra en su primer balance “El movimiento estridentista en 1922” (*El Universal Ilustrado*, 28 de septiembre de 1922), donde no sólo cuestiona “la indiferencia del medio intelectual del país” (Schneider, 1970, p. 59), sino además se refiere a la necesidad de crear un público, de “improvisarlo”. En opinión de Maples Arce, el contexto de esta falta de público es, claramente, una revolución que no ha tenido ninguna influencia seria en el medio intelectual mencionado.

las acciones; forma parte, finalmente, de otros textos que recuerdan todo ello. A su vez, el último manifiesto, *El movimiento estridentista* de 1926, tampoco es lo que aparenta: no es la historia del movimiento, y no conduce la propuesta de una vanguardia basada en la desestructuración de los horizontes y la confusión causada en sus lectores, a la realidad histórica que ha negado durante toda su existencia. La narración desestructurada, rota, las citas y los nombres, los acontecimientos sin comprobar: huellas en un camino que parece conducir a algo que no es.

Uno y otro manifiesto, el primero y el último, están ligados entre sí por la construcción de los interlocutores y la extensión de los textos hacia un carácter performativo. Lo más original en la relación de los manifiestos con otros textos, es este ir y venir que no se decide ni por la ficción, ni por la no ficción, y que desde esta incertidumbre en que mete al lector, conduce a una polémica que dura mucho más allá del movimiento. Esta polémica no necesariamente se lleva a cabo en la realidad, o sólo hasta cierto punto y entonces tiene poco impacto. Pero eso, finalmente, es lo de menos. El objetivo se logra al construirse la polémica en esta serie de textos, y se logra por la manera en que permite ampliar sus efectos a través de “memorias”, “recuerdos”, “descripciones”, “entrevistas” y la “historia del movimiento”. Toda la serie completa documenta un cambio de los horizontes y una serie de transgresiones. Aun cuando algunos de los actores “del lado contrario” sean personas tan reales como los propios estridentistas, en los textos funcionan como personajes en el papel de adversarios⁵³. Deja de importar qué fue primero, los escándalos que se convierten en textos, o los textos que terminan siendo posibles detonadores de escándalos -y deja de importar porque

⁵³ El papel de los personajes se analiza a fondo en la tercera parte, “Estridentópolis”. Baste con mencionar a “los críticos” o “los académicos” como gremio, con los cuales se identificaron, en su momento, varios comentaristas; lo mismo sucedió con “los afeminados”. Todas estas alusiones tienen un propósito abiertamente provocador.

en el presentismo se corresponden las dos posibilidades, es decir, la dirección de la flecha temporal deja de tener injerencia.

Quienes tienen ciertos problemas con la mezcla entre texto y espacio real, son los actores involuntarios. En principio ficticios, los que son obligados a aparecer en escena, casi siempre en contra de su voluntad, y quienes creen tener que defenderlos, empiezan a reaccionar en la vida real: corrigen y razonan ayudándose de argumentos poco elegantes que no rebasan la idea básica de “verdad y mentira”, bipolar y excluyente. En realidad -de allí no se les saca-, las cosas no habían sucedido así, y es entonces cuando la polémica cobra vida y se convierte en escándalo. Pero con todo, los manifiestos y los demás géneros ligados a ellos, “pensados conscientemente como textos performativos”⁵⁴, logran algo que ya no podrá ser evitado: ni por la clara intención de menguar la puesta en escena de la reacción ante las alteraciones en las propuestas estéticas y los horizontes, ni por el empeño de bajar la construcción literaria al nivel de la simple “realidad cotidiana”, y el comportamiento social de sus creadores al nivel de un simple escándalo.

El conjunto de los textos performativos, la polémica, crece como género colectivo cuyos efectos e impactos son, al parecer, de largo alcance, y en cuya construcción, ya más allá de los propios estridentistas, participan algunos críticos hasta la fecha. Maples Arce logra, desde su manifiesto individual, poner en marcha un proceso colectivo: en cuanto al carácter colectivo, hablamos tanto de los autores como de la multiplicidad de los textos que integran el conjunto de textos vistos como un género performativo.⁵⁵ Pero también nos referimos a la manera de cómo parte de la recepción se da en el espacio extraliterario, en la crítica, las reseñas, y parte al interior de la propia ficción. Muy a pesar suyo,

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ Es decir, no hablamos de una especie de control del grupo sobre los productos individuales que no se instaura en el Estridentismo como sucedía, por ejemplo, en el surrealismo. Cfr. *ibid*, p. XXVI.

algunos de los actores, hipnotizados, siguen atentos a los pies de salida que les indican el momento de cumplir con su papel asignado: el de contrincante.

Por el otro lado, los elementos que integran la estructura del texto (con o sin unidad), no siempre toman una decisión clara acerca de su relación con los ámbitos de ficción o no ficción. Los estridentistas pretenden que esa distinción deje de ser útil, incluso que deje de existir. Hacen como si ya lo hubieran logrado, fingiendo que sus textos inciden de ambos lados de la línea divisoria, sin pertenecer claramente a ninguno sino ser, en todo caso, la diferencia de (no *entre*, sino *de*) los dos.

Para que todo lo anterior funcione, se necesita, como lo necesitaban los estridentistas, reconocer por lo menos dos horizontes culturales: uno, el de una sociedad que pretende, más que nada, solucionar problemas y resolver los antagonismos de la revolución, construir algo firme, fijo, definitivo. Tener resultados. El otro horizonte es el de los estridentistas: para ellos, es mucho más importante expresar el quiebre de su época, manifestar todo por su aspecto irresuelto.⁵⁶ Los estridentistas pueden, pues, hacer una propuesta distinta gracias a que exista este aferrado intento de construir un nuevo orden. “La provocación depende de aquello contra lo cual se dirige”, señala Bürger. Es frente a este horizonte que el suyo se distingue.

No es que los estridentistas quieran desestructurar los resultados logrados; para ellos, tales resultados no sólo no existen ya, sino que niegan que eso, en sí, sea relevante, y quieren expresar todo su escepticismo al respecto. La percepción de los significados anteriores a la revolución, desestructurados, afecta

⁵⁶ Hablar de dos horizontes diferentes, y no de dos sistemas de valores dentro de un mismo horizonte, nos permite destacar el modo de percibir el sistema referencial, que consiste no de una serie de valores, sino de expectativas estructuradas de manera distinta: de acuerdo con normas históricas de tipo intencional en el caso de la sociedad y de los políticos que los representan, por un lado, y siguiendo normas no históricas, basadas en la experiencia de un progreso fracasado y de la Revolución como posibilidad abierta, no estructurada, no determinada por la política. Desde la actualidad de los noventa, es esencial distinguir los dos horizontes.

la idea de la constructibilidad de una vida cotidiana firme, y evidentemente, eso subvierte la seguridad de una sociedad que no sólo se empeña con sus tradiciones histórico-culturales, sino que anticipa, después de un conflicto armado que no parece tener fin, soluciones y una nueva estabilidad al alcance de la mano. Quizás la sociedad posterior a los veinte también necesitaba del Estridentismo como el ejemplo de lo que no cuajó, la gran advertencia. No hay como una buena dosis de caos para reafirmar el orden de vez en cuando.

La validez de lo que a esa sociedad le da su identidad y su sentido, será el horizonte cultural de varias generaciones; ya desde nuestro punto de vista, esas décadas son de construcción, siempre con una obligada referencia a la Revolución mexicana y sin importar cuán distorsionados quedaban los programas, los planes gubernamentales respectivos. ¿Simplemente un problema social, una temática originaria de y justificada por los veinte? No; el problema es estético: lo que sobrevive de los veinte en nuestro horizonte, termina siempre como delimitación de los géneros performativos. Los estridentistas intuyen que al percibir su época de manera diferente y querer expresar esta diferencia, es el propio movimiento el que tiene que constituirse en diferencia.

Un aspecto sustancial que quiero retomar, es por qué la obra literaria tradicional, la anterior a las vanguardias, ya no logra cubrir las necesidades poéticas de este tipo. Decía que el carácter de vanguardia del primer manifiesto está en que deja de tener un carácter puramente autorreferencial, en su pretensión de "estridentizar". Ciertamente, se podría manejar todo a nivel de la ficción tradicional: inventar un grupo de poetas que arman relajo, unos lectores respondones, dentro de una novela por ejemplo. Pero eso no respondería a las necesidades verdaderas de alterar los límites de los horizontes cultural, político y social del momento; y no cambiaría en nada la idea de que la historia, la realidad, el contexto condicionan la percepción, es más, que *son* los parámetros al interior de los cuales se analiza el significado de una obra de arte. Este tipo de obra se hubiera leído como *Los de abajo* u otras novelas de la revolución, o como las

novelas de José Mancisidor, *La ciudad roja*, por ejemplo. Se hubiera leído, a fuerza de costumbre, a nivel temático, resaltando quizás posibles renovaciones del lenguaje, enfoques novedosos, personajes que antes no tenían un papel protagónico. No se hubiera leído, casi lo aseguro, como una alteración de los horizontes.

Quando la vanguardia “pretende organizar desde el arte una nueva práctica de la vida” (Bürger), eso significa no tanto el fin del arte, sino el de una determinada práctica de la vida, después de cuyo cambio radical, de hecho, podría lograrse una auto-eliminación (*Selbstaufhebung*) del arte, porque este arte vanguardista se convirtió en una parte de la vida.⁵⁷

Si lo que los estridentistas quieren señalar es, pues, el quiebre del momento y la crisis que perciben, ni los cambios en la temática ni el uso de un lenguaje novedoso son suficientes. Tienen que trabajar con códigos diferentes a los de sus lectores; la comunicación cambia de horizonte. “Nada de retrospectión. Nada de futurismo.”⁵⁸ Lo que se mueve, se mueve al interior no sólo de la obra de arte, sino también de quien la recibe; y el lector, lo hemos visto ya, trabaja con expectativas: sobre cómo el pasado se convierte en historia, acerca del contenido de la obra, su papel de lector, el de la crítica.

Una vez rotas estas expectativas, el lector y el crítico quedan a merced de los textos. No afirmo que eso haya sido el proyecto consciente y pensado de los estridentistas, que la estrategia pensada, calculada, llegue a estos extremos; pero sí reitero que eso es una lectura posible: cómo rompieron con las normas sociales, y qué significado puede tener, aún hoy, esa especie de locura juvenil (des-ubicación). Pasajera será esa locura, y no habrá llegado a sus últimas consecuencias estéticas (cualesquiera que pudieran ser), pero deja una herida mucho más profunda que las huellas que se solían percibir.

El proyecto apuntalado en los manifiestos estridentistas y en el resto de

⁵⁷ *Ibid.*, p. XVII.

⁵⁸ *Actual* número 1, punto XI

los textos performativos, al no volver sobre sí mismo, al no conducir ni a la simple hechura de la obra de arte (la poética) ni a la supuesta realidad (la histórica), sino a un espacio nuevo, pretende crear un espacio distinto, una alternativa: el universo estridentista, extrapolada de una realidad con resultados, extraterritorial. Estridentópolis. Y por razones obvias, conducen también fuera de los territorios del arte tradicional, hacia territorios desconocidos, “y pretenden, de acuerdo a la tendencia performativa de los manifiestos, haber abandonado ya los viejos territorios”⁵⁹.

Los estridentistas abrieron camino en la conciencia de la literatura mexicana moderna, como abrieron camino, con otros medios y objetivos, los Contemporáneos. En el caso de los estridentistas, la brecha llega a ser tan ancha que la dirección del camino apenas se puede ver -no allí, por lo menos, donde pudiera haber sido más fructífero. No es un camino que se sigue simple y llanamente, marcado con señales que digan “temática urbana”, “modernidad industrial”, “compromiso social”, “imagen vanguardista”, sino uno que implica una reflexión teórico-literaria sobre sí mismo, sobre cómo seguir leyendo textos literarios, a la par que se seguirán escribiendo. Aventurarse por este camino exige, implícitamente, un ejercicio de autorreflexión que contiene en la producción la recepción, y en la recepción la inquietud de si no estaremos ante un posible cambio del significado y de la función de lo estético. Este camino sugiere una lectura que no sea exclusivamente mimética, frágil desde el instante mismo en que alguien pretende identificar ciertos temas literarios con “la realidad de entonces”. Cuando, desde nuestra idea sobre el pasado, construida desde prefiguraciones del futuro, caemos en la fácil comprensión de lo temático, cuando desde allí valoramos lo que se entiende por calidad poética, terminamos burlados, tropezando con los señalamientos de los propios estridentistas. ¿Mencionaré

⁵⁹Asholt y Fänders, *Manifeste und Proklamationen...*, op. cit., p. XXV

que, de paso, habremos perdido de vista aquello que, según creíamos, era el camino?

En el manifestantismo, el “proyecto vanguardia” en buena parte se realiza a sí mismo: al presentar, incluso por el precio del fracaso, alternativas para los sistemas existentes en arte y sociedad.⁶⁰

Si a todo ello le añadimos la idea estridentista de lanzar “desde Jalapa *el último manifiesto subversista*, para declarar que el Estridentismo ha inaugurado ya su periodo clásico”⁶¹, podemos empezar a visualizar las posibles consecuencias.⁶² El último manifiesto necesariamente tiene que ser lanzado desde esa especie de extraterritorialidad y desde los horizontes de la eternidad inventada⁶³ que es Estridentópolis. Dado que con la caída del general Jara, los estridentistas se vieron obligados a salir de Jalapa, List Arzubide regresa, expresamente, a Estridentópolis para que el libro “salga” desde el lugar y el tiempo exactos, el punto cero de la estética: ni real ni irreal, sino simbólico.

El sentido del primer manifiesto estridentista sería, así, colocarse en un punto cero o, más extremo aún, erigirse en *ser* este punto cero. Más que establecer un programa, más que asentar su parentesco con otras vanguardias e invitar a adherirse a un proyecto poético común, el sentido de este primer manifiesto es asentar donde establecer como contexto propio la indeterminación del sentido. Al entretejer los horizontes y desestabilizar las expectativas de los lec-

⁶⁰*Ibid.*, p. XXVII.

⁶¹Schneider 1976, 146. (cursivas mías)

⁶²Existe una honda diferencia entre *El movimiento estridentista* de List Arzubide, y *Die Kunstismen/Les Ismes de l'Art/The Ismes of Art 1925*, de El Lissitsky y Hans Arp, o las *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, iniciado en el mismo año. Frente a estos dos libros, la supuesta historia, el último manifiesto del Estridentismo, es anti-histórico no sólo por definición, sino por posición. Aquellas otras historias, si bien sus autores participaron en uno o varios movimientos, en realidad buscan un balance y perspectivas; no así la historia del Estridentismo sobre sí mismo y su negación de lo histórico. La afirmación acerca del carácter anti-histórico del Estridentismo, en el sentido de la negación de una línea histórica clara, se origina en una práctica literaria que borra justamente los límites entre las normas que definen los distintos discursos, como el histórico o el literario, como se verá a lo largo de la segunda y la tercera partes de este estudio.

⁶³Véase el uso de la temporalidad al interior del universo estridentista, en la tercera parte.

tores, al quitarle el valor tradicional a la temporalidad de la historia y subvertir las normas y los caminos hacia el futuro, en apariencia queda únicamente un caótico presente, que no está sujeto a las reglas generales del universo (es decir, de nuestros horizontes). Este presente constituye una diferencia entre pasado y futuro, este presente que significa el punto cero que no es ni uno ni otro, este presente es el espacio donde se mueven los estridentistas, convirtiéndose ellos mismos en la diferencia por definición. Es como caminar sobre una cuerda floja: inestable, de ambos lados un abismo, en medio de la nada:

... me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas...⁶⁴

El Estridentismo se coloca en el significado de un ahora en construcción. Eso significa la entrada a una nueva perspectiva: la posibilidad de que nuestra lectura podrá basarse en la incertidumbre, la indefinición como principio estético; que nuestra comprensión podrá construir sobre una teoría tan frágil como la simbólica orilla de José Gorostiza: “no es agua ni arena / la orilla del mar”⁶⁵; que nuestra interpretación podrá apreciar personajes en situaciones intangibles como “la clientela [del Café de Nadie] que estaba a punto de llegar al establecimiento pero que se deshacía en la entrada sin penetrar nunca...”⁶⁶

⁶⁴Actual No. 1 (parte introductoria).

⁶⁵ José Gorostiza, “La orilla del mar”, en *Canciones para cantar en las barcas*, José Gorostiza, *Poesía y poética* (edición crítica, coord. Edelmira Ramírez), Madrid, Ediciones UNESCO, 1988, p. 8.

⁶⁶List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 24.

Post-scriptum

Y ahora que todo está liquidado, entregamos nuestro grito de guerra a la miopía de los historiadores, señalando antes lo que queremos que digan de nosotros, de nuestras vidas literarias, porque intentamos evitar desde hoy las discusiones de los académicos del año 2945, que vendrán a medir, a pesar, a limpiar y dar esplendor a lo que nació exacto, vivió completo y terminó sin eco porque estaba más arriba que todas las montañas.⁶⁷

⁶⁷List Arzubide, *Cuenta y balance*, "La pajarita de papel", México, 2a. época, PEN Club, Centro de México, número 27, Sección Comida del martes 7 de marzo de 1944 en el Palacio de Bellas Artes. *Cit.* en Schneider, 1985, p. 36.

Tercera Parte ESTRIDENTÓPOLIS

Más arriba que todas las montañas

... comprender los "signos de una época" como emblemas, es decir, como señales e indicios que interpretan lo dado y, a la vez, producen una nueva realidad.

Hans Robert Jauss, Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne

“Allá, la gente nunca anda sola, únicamente en grupos de cuatro a ocho, sus cabellos inextricablemente enmarañados”; “Allá, la gente sale en filas, mostrarse solo en público es considerado un acto vergonzoso”.¹ Los aforismos fantásticos de Elías Canetti producen un incómodo desconcierto y, sobre todo, fuertes dudas acerca de por lo menos uno de los fundamentos de nuestro mundo: la certidumbre de que nuestra sociedad se compone de sujetos basados en el individuo. En los aforismos de Canetti, no hay individuo; sin embargo, eso no impide que la subjetividad múltiple esté basada en entidades que nos recuerdan al individuo, aun cuando se niega la posibilidad de su existencia. En esos aforismos queda desarmado uno de los pilares de la modernidad, la autonomía del sujeto², y su relación con el universo que habita.

Ciertamente podemos relacionar esta falta de concepto de lo individual con lo más obvio: los estudios de Canetti sobre las masas, a los que dedicó varias décadas. Pero todo el conocimiento de los análisis teóricos y empíricos sobre la masa y el poder en la sociedad moderna, no evita la inquietud que presentamos al leer que “Allá, únicamente se actúa de entre cien, el individuo, que jamás se ha oído nombrar, no sabe de nada y se va desvaneciendo.”³

¹ Cit. en Peter von Matt, “*Der phantastische Aforismus Canettis*”, en *Das Schicksal der Phantasie*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1995, p.

²Cfr. Peter von Matt, *ibid.*

³ *Loc. cit.*

Algo similar, guardando las proporciones, puede suceder cuando, al leer los textos estridentistas, centramos nuestra atención en la relación entre los personajes estridentistas y el universo que habitan, dos entes que se van construyendo y determinando mutuamente, sin llegar a un resultado concreto más allá del mismo proceso constructor *en proceso*. Al principio, todo se parece a lo acostumbrado: los personajes se identifican con su nombre y/o con pronombres, y se mueven en sitios que se nos hacen conocidos: cafés, calles, librerías, edificios, trenes, automóviles, tranvías, jardines; evidentemente espacios integrados a otro mayor: la ciudad, la urbe. Los personajes que se encuentran en lugares más bien privados, suelen relacionarse con otros personajes individuales, no pocas veces con una mujer que puede ser, por qué no, la amada; en espacios públicos, el contacto, menos personal, se da con obreros, manifestantes, huelguistas, en pocas palabras: con actores colectivos, o con las huellas que dejaron, los objetos que los caracterizan, a ellos o su ciudad. Y entonces, a uno como crítico le da por hablar, como ha sucedido, de poesía urbana, romántica en ocasiones, comprometida en otras, y de una poesía que hace uso de la terminología moderna propia de un mundo tecnologizado.

Desde el momento en que los espacios de aquel universo se llaman como los espacios de nuestra propia vida cotidiana con los que estamos familiarizados, calle, automóvil, café..., uno pensaría que tienen el mismo uso, el mismo significado. Pero las descripciones que se hacen a partir de las percepciones de personajes difusos, imposibles de aprehender, siempre dudosos entre el sí y el no, lo vuelven todo borroso, lo familiar deviene extraño: ajeno sin dejar de ser cercano. Y entonces, uno empieza a fijarse en detalles, y en lugar de irse por lo obvio, uno se asoma a lo inquietante. ¿Qué mundo es éste, donde “Nadie”, “Etcétera”, “Ella” y toda clase de estereotipos, son personajes?; ¿qué mundo es éste, donde “Yo”, no siempre expreso (ni confeso), implica invariablemente una mirada, si bien no necesariamente la misma? Y derivada de estas preguntas, otra más: ¿qué clase de personajes son éstos que se ven a sí mismos como se ven, y

que ven un mundo como el que describen? ¿Quién es el personaje estridentista, qué lo constituye, y cuál es el universo que él, a su vez, estructura?

Desde estos planteamientos se generan las condiciones en las que se construye Estridentópolis: partiendo de la percepción y la autopercepción, de la experiencia subjetiva y fragmentada, los personajes se reinventan y se construyen, reinventan y construyen un universo con el cual se identifican: “el café - dice el estridentista- llegó a ser mi otro yo”⁴.

Hablamos ya de la extraterritorialidad⁵: un espacio que se caracteriza fundamentalmente porque “allá” no imperan las leyes que rigen nuestros propios territorios conocidos.

Explosión simultánea
de las nuevas teorías,
un poco más allá
En el plano espacial
de Witman y de Turner
y un poco más acá
de Maples Arce.⁶

En el horizonte de cada lector existen infinidad de universos posibles: el de las cosas inanimadas, el tecnologizado, uno nocturno y otro irónico, otro más de tintes románticos... Adjetivos que a fin de cuentas no sirven sino para orientarnos, porque incluso al escoger uno, al seleccionar, con el adjetivo, ya un universo, y determinar así una perspectiva de lectura, las demás posibilidades no se descartan: si las excluyéramos, si no hubiera otras maneras de leer los textos, ni otros horizontes frente a los cuales destacarlos, la literatura se agotaría en seguida.

Esa característica es la que nos impone, una vez más, la necesidad de reflexionar en torno a los soportes culturales, los referentes espacio-temporales.

⁴Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*, en Schneider 1985, p. 91.

⁵*Supra*, Segunda Parte, p. 149.

⁶Maples Arce, *Vrbe*, p. 191.

Cuando los personajes y su universo llegan a compenetrarse tan profundamente, ¿a qué referente (histórico) real o, mejor dicho, a qué experiencia de nuestros propios referentes culturales concretos nos remiten, para que la lectura cause los efectos de extrañeza observados?

A continuación intentaré establecer los nexos entre los personajes y su manera de haber sido constituidos, y sus percepciones que permiten cierto tipo de universo, que es el que a su vez les permite a ellos ser como son y como perciben.

Señales telegráficas

*¿Cómo describir una ciudad? Aun para sus habitantes es
tarea imposible; uno sólo puede presentar un esquema
simplificado, escogiendo aquí una casa,
allá un parque, como símbolos del conjunto.
Graham Greene, Caminos sin ley*

Los espacios en los que se mueven los personajes estridentistas, se parecen a los conocidos por nosotros, y forman parte de un espacio mayor, la urbe. La recepción del movimiento estridentista muestra una inercia tentadora: reintegrar, “en el plano espacial”, la extraterritorialidad literaria y convertir la Ciudad de México de los años veinte en el contexto donde surgen la poesía y prosa estridentistas. La atracción se debe en parte a los cambios que vive la ciudad a lo largo de la década de los veinte, y sobre todo a las transformaciones adjudicadas a una época con una gran carga simbólica dentro y fuera de México, dentro y alrededor de la revolución mexicana.

Ciudades existen en cantidades ilimitadas; y aun la Ciudad de México de los años veinte, restringida a un espacio y a un tiempo específicos, no es una sola. Describirla como si lo fuera, es un propósito prácticamente irrealizable, a menos que se haga en función de una perspectiva determinada. Baste como ejemplo de lo imposible la *Obra de los Pasajes* de Walter Benjamin: más de

mil páginas, citas y apuntes inconexos entre sí, acoplados a la idea-horizonte de una ciudad: París. Me parece esencial indicar que esos apuntes fueron “integrados” en función de un afán ordenador de los editores, quienes intentaron hacer justicia a una forma de trabajo a la vez temático y cronológico, muchas veces interrumpido; las categorías utilizadas hacen referencia a un doble horizonte benjaminiano: la idea del libro que no se escribirá jamás, y los parámetros teóricos y filosóficos en constante transformación. París, capital del siglo XIX, la ciudad de la arquitectura urbana moderna, de los pasajes decimonónicos, había invitado a un uso novedoso de los espacios urbanos, e invitaba, en el siglo XX, a un cambio de mirada... La idea de los editores: ofrecer al lector la posibilidad de jugar con otra idea de Benjamin, la de aprehender una totalidad histórica por medio de objetos sueltos, fragmentos y citas, en un discurso actual.

Seleccionar uno o incluso varios de los aspectos más pertinentes (¿en función de qué?, se pregunta uno como lector) de la Ciudad de México de los años veinte como referente histórico para la literatura estridentista, sería, lo he señalado antes, por lo menos arbitrario -aun a sabiendas que esa selección se haría de acuerdo a nuestro horizonte de expectativas, nuestros intereses e inquietudes. Por otro lado, tampoco parece prudente no aludir, en ningún momento, al lugar donde vivían, se reunían, discutían y escribían quienes formaban la vanguardia mexicana.

Al hablar de la urbe *como referente* de y para los poetas, no busco, en principio, ninguna descripción histórica, presuntamente objetiva, de la Ciudad de México. No pretendo describir ni los acontecimientos y sucesos políticos más importantes del momento, ni los cambios sociales vistos a distancia, ni analizar los cambios urbanos o elaborar un panorama cultural. No tengo aspiración alguna de pensar la ciudad como contexto histórico, como si fuera un espacio cabal donde encajan los estridentistas con su producción literaria, o donde nosotros, los lectores, los colocamos con el fin de comprender puntualmente su obra. La razón de lo anterior: no es posible pensar la urbe de los veinte *separa-*

da de los estridentistas y su obra, como si fueran dos entes independientes; al contrario, se trata de observar la *relación misma* entre una y otros como unidad problemática y abierta, desde la perspectiva y el horizonte actuales.

Querer reflexionar en torno a la Ciudad de México, la de los veinte, *en función de los estridentistas*, no parece ser una propuesta crítica, ni siquiera novedosa, hasta que uno no se pone a considerar las implicaciones: precisamente *esta* urbe, en *este* momento, no puede ser descrita si la separamos del movimiento estridentista: perdería complejidad.

Tiempo y espacio existen independientemente de los objetos y los cuerpos que los ocupan; sin embargo, no pueden ser percibidos sin esos objetos; las características específicas de esos medios, tal como las dimensiones, los horizontes, las distancias, las transformaciones, los movimientos (todas ellas características *invisibles*) sólo se vuelven visibles por los objetos que marcan determinados sitios, incluso cuando esos sitios pueden ser identificados independientemente de los objetos que los ocupan.⁷ El movimiento estridentista es uno de los objetos que, al apropiarse de los veinte y de ciertos espacios urbanos, se convierte en una marca, volviendo visibles determinadas características ocultas. Dicho de otra manera: aun cuando describimos algo en apariencia tan concreto como la Ciudad de México, que evidentemente existe como tal, hay determinadas particularidades que no podemos percibir sino a través de los estridentistas que vivían allí, que ocupaban un sitio, que se apropiaban de su espacio causando escándalo, y que lo transfiguraban todo mediante leyes vigentes sólo en su extraterritorialidad literaria.

Eso implica un ir y venir entre distintos niveles de percepción y repre-

⁷ Cfr. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt aM, Suhrkamp, 1995, p. 181. Si no se puede percibir el espacio, a menos que se haga a través de algún objeto que ocupa un lugar (y lo mismo sucede con el tiempo), entonces cualquier texto literario que hable de cualquier realidad supuesta (la realidad de la Ciudad de México de los años veinte para el caso del Estridentismo) nos conduciría, obligadamente a una comparación de la temática, de los objetos.

sentación que, como he mencionado anteriormente, no quiero llamar ni “realidad - ficción”, ni “contexto - texto”, y que, por lo mismo, tiene todo el aspecto de un círculo vicioso: ¿cómo hablar de la Ciudad de México “real” sin que participe en esta realidad el imaginario del Estridentismo?; y ¿cómo hablar del imaginario estridentista, sin el referente concreto de la Ciudad de México de los años veinte?

Cuando reconocemos la necesidad de afianzarnos mediante un referente concreto, aun a sabiendas que no existen traducciones directas (“groseras” las llamaría Canetti) de la realidad a la literatura, es en todo caso por temor a una especie de fantasma que amenaza a quien trabaja con textos: el fantasma de un relativismo fuera de control. Por lo mismo, no pretendo tampoco limitarme a la pregunta de cómo y en qué momento se ha visto la ciudad en la literatura (la Ciudad de México como objeto temático); ni quiero averiguar o analizar el tipo de ciudad que surge de la literatura estridentista y de la obra gráfica de vanguardia ligada al movimiento; todo ello sería materia de un estudio temático.⁸

Pero sí podemos pensar en una literatura que es, a la vez, referente de unas huellas que nos parecen señales de la historia. Y cuando caminamos a la inversa sobre estas huellas, es decir, cuando buscamos el referente “original” desde la obra de arte, desde la representación simbólica, nos encontramos justamente con que de cada lectura surge ante nuestros ojos, nuestra experiencia, nuestra memoria una Ciudad de México distinta y, no obstante, válida, es decir, real.

⁸ De hecho, es tema de una excelente antología literaria Emmanuel Carballo, José Luis Martínez (coords.), *Páginas sobre la Ciudad de México 1469-1987*. México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988.

Trazando líneas de fuga

Desde las torres de la catedral, la Ciudad de México es una vasta llanura gris cortada en todas las direcciones por las líneas rectas o sinuosas de sus calles. Sus lejanos límites casi no se distinguen a la simple vista y las últimas casas se confunden, a veces, en el término del horizonte.
Genaro Estrada, "La ciudad colonial"

¿Cómo pensar distintas miradas, leyendo los veinte desde los noventa y leyendo siempre, también, las distancias que de tan superadas resultan cada vez más presentes? ¿Cómo pensar tantos horizontes y, con todo, dar con un imposible referente original llamado "ciudad de los veinte"? "Veas lo que veas, y por mínimo que esto sea, se anula por sí mismo mientras lo estás viendo."⁹

La Ciudad de México existe a varios niveles, y cada nivel se convierte en otra ciudad, nueva, distinta: en primer lugar, es el espacio donde el movimiento estridentista encuentra su eventual existencia; en segundo lugar, es terreno de la experiencia vital, cotidiana; en tercer lugar, existe como memoria cultural, una variable de otras ciudades hasta cierto punto, pero también distinta a ellas. Y ya dejando de lado la enumeración, es objeto de estudios y preocupaciones urbanas, resultante de una serie de imaginarios históricos que se transmiten, aunque no exclusivamente, en prácticas cotidianas, sociales, económicas o políticas, prácticas que, por alguna extraña razón, comprendemos confusamente como *la* realidad. Aparece, además, en textos literarios, en fotografías, pinturas o, por qué no, en grabaciones radiofónicas. Es, desde luego, una ciudad que rebasa las representaciones mencionadas: en diferentes momentos de la historia, cobra e instituye para sí un carácter simbólico, como centro político, cultural, sagrado.

Donde se requiere mayor claridad, es allí donde surgirá, finalmente, "la

⁹ Elías Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1994 (c 1974), p. 17.

otra ciudad”, la que construyen los propios estridentistas en forma de un espacio literario: desde el momento en que hablamos de literatura, los autores estridentistas no son ya jamás urbanistas, no se nos presentan ni como políticos, ni como economistas y, por supuesto, tampoco se dedican a reorganizar la sociedad urbana de los veinte en función de ideas de la revolución mexicana, o de algún concepto de modernidad. Al contrario, esos jóvenes cuyas familias llegaron de provincia, conocen de literatura: son poetas, escritores. La ciudad, *su* ciudad es un espacio de ideas, de símbolos, precisamente porque ellos conocen de literatura. Con referencias constantes a este espacio (urbano) de ideas, es con ideas (con textos) que ellos construyen otro espacio (urbano) que contiene otras ideas, que *es* otra idea: Estridentópolis.

En este sentido, no estoy muy convencida de que la ciudad “histórica” (construida desde horizontes posteriores) sea un referente concreto, a partir del cual los estridentistas construyen sus textos; podrá ser más relevante analizar, como referente simbólico, el papel que se asignan los poetas estridentistas a ellos mismos en Estridentópolis, este ejercicio de autorreflexión de quien especula en torno a sí mismo y su medio, la ciudad. Lo que suele suceder con cierta frecuencia, y lo que estoy intentando evitar, es que en los cotejos de la poesía urbana, en las comparaciones entre el Estridentismo y otras vanguardias, se confunden constantemente los diferentes niveles, sin tomar en cuenta que las comparaciones oblicuas, las que no son ni verticales ni horizontales, no siempre resulten. Al contrario, con sus acciones y sus textos, los estridentistas *marcan* la Ciudad de México, y entonces resaltan, en la observación de la relación, las diferencias presentes.

Entre la simbología, la realidad, las representaciones, es finalmente en el uso de esta ciudad obstinadamente múltiple donde se realiza, literalmente, una batalla por la ocupación del espacio mediante ideas, y es allí donde, finalmente, ocurre una serie de cambios: el conocimiento, las ideas son sacadas de los museos y las academias (y recordemos el gran logro que significó haber ganado

esos espacios para la burguesía del siglo XIX); cruzan brevemente el edificio estridentista (no sin ser recuperados por momentos por los académicos que atacan constantemente, según narra List Arzubide); se disputan el espacio en librerías y cafés de distintas categorías sociales, ya sea para quedarse, ya sea con la pretensión de extenderse finalmente hasta las calles.

De lo que se trata, es de arrebatarles a determinados grupos el dominio del saber, ocupar los espacios simbólicos privilegiados y cambiarlos por otros, más abiertos. En el caso de los estridentistas: forzar los espacios de una élite porfirista, cuya cultura de antaño no se niega, pero que está en plena decadencia (ésta es, por lo menos, la imagen que tienen los estridentistas de los poetas de aquella sociedad que perdió el poder con la revolución, y de sus poetas, románticos y modernistas). ¿El fin? Ganar los territorios para ellos mismos, los poetas que no sólo pretenden hacer un uso de esos espacios más adecuado a los nuevos tiempos, sino que han resuelto abrirlos. Vanguardistas *versus* científicos y modernistas, cafés *versus* museos, y el dominio de los espacios públicos para todos los que hacen alarde de su juventud. Las esquinas, los muros, las calles adquieren una importancia que supera velozmente el tradicional papel de objeto poético: a través de los grupos de personajes que allí se instalan para participar del conocimiento, se transforman en espacios propios del saber: expropiados, apropiados.

Ello implica, desde luego, dos ángulos, dos maneras de apreciación: por un lado, los estridentistas hacen un uso de la ciudad, transfigurando y realizando parte de sus prácticas en los textos literarios; por el otro lado, este cambio depende decididamente de otro que, a la vez, lo provoca: la transformación de la mirada sobre la ciudad. En el horizonte actual, este doble cambio termina siendo esencialmente una característica y un efecto de la literatura estridentista.

Armando andamios

La anécdota histórica es de importancia secundaria.
André Breton, Los pasos perdidos

Cuando se habla de ciudad, referente histórico y ciudad imaginaria, inventada y experimentada, de huellas presentes, se habla siempre de códigos; no sólo las ciudades como referentes se modifican, sino también los códigos. Debido a los significados, los rasgos simbólicas, las implicaciones atribuidas, es decir, debido a todo aquello que impide pasar de los niveles de la realidad a los niveles estéticos, ninguna ciudad funciona igual que las demás, en lo que en cuanto a su carácter de referente se puede observar, y la Ciudad de México no es ninguna excepción.

Al caminar por la tan literaria Avenida Juárez, Efraín Huerta no podría describir los cambios de la ciudad, de su uso y de los códigos, a menos que cambie también el nombre:

Pues todo parece perdido, hermanos,
 mientras, amargamente, triunfalmente,
 por la Avenida Juárez de la Ciudad de México
 -perdón, Mexico City-
 las tribus espigadas, la barbarie en persona,
 los turistas adoradores de "Lo que el viento se llevó"
 las millonarias neuróticas cien veces divorciadas,
 los gangsters y Miss Texas,
 pisotean la belleza, envilecen el arte,
 se tragan la Oración de Gettysburg y los poemas de Walt Whitman,
 el pasaporte de Paul Robeson y las películas de Charles Chaplin,
 y lo dejan a uno tirado a media calle,
 con los oídos despedazados
 y una arrugada postal de Chapultepec
 entre los dedos.¹⁰

Y es que nuestra problemática contiene no tan sólo dos niveles que se oponen falsamente (la ciudad real frente a la ciudad ficticia), sino por lo menos

¹⁰ Efraín Huerta, "Avenida Juárez" *Poesía 1935-1968*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

tres, cuyas relaciones mutuas tendrán que observarse a lo largo de los textos estridentistas: el real, el imaginario y el simbólico. Y no basta, como vimos arriba, con establecer cada código por separado, para luego compararlos.¹¹

Aquí se encubren varios problemas más, también iniciales: en primer lugar, los poetas, al relacionarse con lo urbano, lo hacen siempre en los niveles que implican un carácter simbólico de la ciudad. Eso quiere decir que cualquier relación que establezcamos a partir de nuestra propia experiencia, tanto literaria como cotidiana, entre los diversos niveles de la ciudad, entre y con los poetas que manifiestan una relación simbolizada con su urbe, implica también una serie de pasos entre los espacios urbanos y los espacios simbólicos. Sin embargo, esa relación, esa serie de pasos no sigue una lógica determinada, ni es un simple efecto de reflejos más o menos objetivos.¹²

Y otra dificultad: las acciones de simbolizar la Ciudad de México durante los años veinte, muy presentes en los discursos políticos, aparecen no sólo en la literatura, sino también en la pintura, las artes gráficas y, más complejo aún, al interior de la literatura estridentista haciendo referencia a las artes tanto visuales, como aquellas otras expresiones gráficas que no pertenecen, en primer lugar, al arte, sino al comercio (anuncios), y a otras percepciones, acústicas, táctiles, incluyendo impresiones de movimientos, velocidad. De lo anterior, todo lector de los textos, todo partícipe de las percepciones de los otros niveles

¹¹ Cfr. Nicolaus Sombart, "*Nachrichten aus Ascona. Auf dem Wege zu einer kulturwissenschaftlichen Hermeneutik*", en *Städtische Intellektuelle*, Frankfurt aM, Fischer, 1992. "Siguiendo un deseo de la construcción de la teoría cultural ver cómo se relacionan la historia, el lenguaje, el pensamiento y el espacio, y diseñar una sistemática de las correspondencias, para la cual la formación de la realidad en tres niveles -el nivel de lo real, lo imaginario y lo simbólico- como punto de partida, si bien bajo la condición de una relatividad encadenada con el espacio." (p. 109)

¹² Los revolucionarios de la ciudad de París, de 1848, no son los de la poesía de Baudelaire, así como los obreros obregonistas con los que se encuentran los estridentistas en la calle, no son los del poema *Urbe* de Maples Arce; tampoco podríamos comparar a los revolucionarios parisinos con sus pares mexicanos setenta años después, ni podemos comparar los personajes de la poesía baudelaيرية con los de la vanguardia estridentista. Las realidades y las representaciones simbólicas no son análogas.

de la urbe (cambios históricos, procesos y saltos en el tiempo, transformaciones físicas, sin mencionar la memoria de cada uno de esos cambios), tiene que rescatar o reconstruir, nuevamente, una ciudad: la que podría encontrar cada quien, descifrando los códigos simbólicos secundarios, en busca del conocimiento primario.

Dado que en el Estridentismo cambia, de tajo, la mirada cuando se trata de elementos urbanos, actualmente nos interesa más la propia mirada que los objetos observados. Eso sugiere la perspectiva de una posición especial: ¿aérea?, elevada por lo menos. ¿Cómo y desde dónde ven los postes y los cables que insinúan puntos de fuga hacia los horizontes? En aquellos años, los medios al alcance de los estridentistas no les permiten ver la Ciudad de México desde un avión; no obstante las posibilidades tecnológicas, es decir, no obstante la realidad imaginable, *ésta* no es una experiencia factible. Y si bien las torres de Catedral sobresalen, no permiten una perspectiva al estilo de la torre Eiffel, ni del Empire State Building. Las fotografías de Hugo Brehme nos ofrecen una visión desde algún tercer o cuarto piso, alguna torre de iglesia, hasta permite ver los cables de los tranvías desde arriba, aunque no mucho. Y curiosamente, esta visión de modernidad, hace aparecer los pocos automóviles, los tranvías eléctricos, como juguetes en las amplias calles, frente a los imponentes edificios del centro de la ciudad. La escala humana no se pierde todavía entre la tecnología, sino entre los palacios coloniales. La dificultad reside en cómo y desde dónde observar una modernidad telegráfica, en cómo sensibilizarse para una modernidad radiofónica que se abre camino en medio de la presencia de la ciudad de los palacios, recuerdo de la ciudad decimonónica que, pese al pensamiento pensado a su interior, nunca llegó a ser lo que podríamos llamar una ciudad liberal.

En la política, este problema se plantea como reto: ¿cómo rescatar, en un proceso posrevolucionario de modernización, no sólo lo mejor del espíritu de la sociedad liberal, planteada a lo largo del siglo XIX en las constituciones, los planes políticos, los proyectos educativos, si en los resultados, los factores eco-

nómicos y sociales impiden la igualdad de todos los ciudadanos? En teoría, esta sociedad es democrática y participativa, con oportunidades semejantes para todos al introducirse la instrucción pública, y al basarse el Estado en ciudadanos contribuyentes y por lo mismo con posibilidades de exigirles a sus representantes la implantación de leyes y reglamentos propicios.

En la práctica, el México del siglo XIX no funciona así: ni van todos a la escuela, ni pagan sus contribuciones directas, dado que este impuesto está en función de quienes son propietarios. El resultado es una sociedad desigual no sólo económicamente, sino también en cuanto al ejercicio de sus derechos políticos; de hecho, los ciudadanos activos que cuentan con una representación política, son exclusivamente los propietarios. Más aún, precisamente en los primeros años de la década de los veinte, bajo el gobierno de Álvaro Obregón desaparece el Ayuntamiento de la Ciudad de México, medida que se justifica con la preponderancia dada a los poderes federales instalados en el centro de la Ciudad de México, por encima de los derechos políticos de los habitantes de la misma. Nuevamente se impone el centro de poder a esta sociedad, liberal sólo en teoría. Y cuanto más se concentra la población, sexenio tras sexenio, en lo que para fines del siglo XX sería la mayor aglomeración urbana, mayor es el porcentaje a nivel nacional de los ciudadanos que carecen de toda posibilidad de tener una representación política en su entidad. La inclusión de una buena parte de la población en el quehacer político nacional, se daría, más bien, mediante una serie de organizaciones corporativistas.

Por otra parte, y desde el punto de vista de una naciente vanguardia, el mismo desafío se observa en circunstancias, con intereses y desde una perspectiva totalmente distintos. ¿Qué puede hacer un poeta de vanguardia en México, si en su experiencia literaria, los referentes son otras ciudades, si el vínculo entre la ciudad moderna y la poesía de vanguardia se vive en París o Nueva York, o Londres? Desde el momento en que la ciudad de los poetas estridentistas, la ciudad donde quieren vivir una modernidad vanguardista y escribir poesía, está

170

llena de peones y campesinos pobres, saturada de los de la bola que llegaron con la revolución, y como si fuera poco, atiborrada de antiguos recuerdos porfiristas y nuevos sueños obreros, desde este momento y ante los referentes de las grandes capitales de la modernidad, la Ciudad de México amenaza con convertirse casi forzosamente en una parodia. A no ser, resuelven los estridentistas, que vayamos construyendo un universo literario que viva de esta contradicción. A no ser, resolverán los políticos y su nueva sociedad nacida de la revolución, que le apostemos a un futuro moderno y hagamos caso omiso, mientras, de la contradicción presente. Escandalosos, les dicen los segundos a los primeros. Farsantes, los primeros a los segundos. En los espacios futuros de una Ciudad de México de múltiples facetas, ha iniciado una desigual lucha por el dominio de su imagen.

La topografía

Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con las palabras que la describen. Y sin embargo, entre la una y las otras hay una relación.
Italo Calvino, Las ciudades invisibles

Ver sirve, y no sólo en la ciudad, para orientarse al caminar, para no tropezar ni perderse; ver y caminar sirven, en la ciudad, para establecer contacto y significar el espacio como algo relacionado con uno mismo a través de la mirada y los pasos. La mirada sobre aquello que marca la ciudad como tal, la mirada por encima hacia los horizontes, la caminata por las calles y las plazas tienen una función fática: establecer, mantener, romper el contacto.

Durante siglos, la Ciudad de México ha sido organizada en función del poder que en ella se ejerce: la estructura de la gran Tenochtitlan, por encima de la cual, la traza del México colonial sitúa el centro europeo, situación que Edmundo O’Gorman define como “síntoma histórico”:

Para los pueblos vencidos -afirma O'Gorman-, la Traza es una profanación que demuestra inequívocamente la impotencia y el ocaso de sus antiguos dioses y pregona el arraigo cada vez más sólido de un nuevo y asombroso poder; para los vencedores, la Traza, en su patética elementalidad, es la solución urbana de la hueste, considerada en su carácter complejo conquistadora y colonizadora. Como se nos manifiesta en toda su sencillez práctica y pureza teórica.¹³

A lo largo de la Colonia, y sobre todo a partir del tumulto de 1692, la traza que en su inicio había sido expresión de la “época heroica de los primeros conquistadores”, ya es “tan sólo la aplicación mecánica y artificial de la antigua fórmula prestigiosa con simples fines políticos. Ya no es la respuesta orgánica, intuitiva, de los primeros tiempos; ahora se presenta con el carácter de un remedio”.¹⁴ La simbología del poder que marca el centro histórico de la Ciudad de México, no cambia substancialmente ni siquiera durante los siglos XIX y XX.¹⁵ Curiosamente, a partir de los años ochenta de nuestro siglo, y gracias a las grandes excavaciones del Templo Mayor, volvemos a las pretensiones de la primera independencia: tenemos ahora no sólo conciencia de los dos centros en uno, sino que ambos están visiblemente presentes.

Por otra parte, este centro de poder tiene una cercanía física conveniente con la Universidad Nacional, cercanía que en lo ideológico remonta al siglo XIX: “...a partir de la República, la Universidad fue adquiriendo un significado de facción que la sujetó a las variaciones de nuestra historia política”, resume Edmundo O'Gorman, recordando que la Constitución Federal de 1824 incluyó entre las facultades del Congreso General, la de “promover la ilustración... eri-

¹³ Edmundo O'Gorman, “Reflexiones sobre la distribución urbana colonial de la Ciudad de México”, en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1960, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ En su ensayo sobre la traza colonial, O'Gorman afirma asimismo que “la Traza impuso un marcado sello a la Ciudad de México; es la médula de la organización urbana colonial que, creando un recinto central cerrado con características urbanas y arquitectónicas propias, se conservó en lo esencial a través de todo el dominio español en México, subsistiendo después, hasta bien entrado el Siglo XIX.” *Ibid.*, p. 40.

giendo uno o más establecimientos en que se enseñen las ciencias naturales y exactas, políticas y morales, nobles artes y lenguas”. La “ilusión de convertir a México, mediante la adopción del programa político-económico-industrial del liberalismo a la moda, en un país como ‘los más adelantados de las naciones civilizadas’”.¹⁶

No se trata de hablar aquí de los varios ensayos para encontrar la solución más adecuada al problema que significa la instrucción pública a lo largo del siglo XIX, ni de la afirmación positivista en el sentido de que “la ilustración en el pueblo ‘es el medio más seguro y eficaz de moralizarlo y de establecer de una manera sólida la libertad y el respeto a la Constitución y a las leyes’”¹⁷, como reza la ley de 1867. No obstante, y debido a los virajes del positivismo mexicano, a lo largo de tres décadas, Justo Sierra “desenterró la Universidad para salvar al positivismo; la resucitó para superarlo”¹⁸.

Ya para la segunda década del siglo XX -recuerda más de un escritor en sus memorias- la vieja cercanía permite a los estudiantes para licenciado reconocer a los licenciados, y a los más atrevidos, a saludarlos. Después de clase, van a la cámara de diputados donde viejas y nuevas costumbres se disputan el poder, donde los nuevos discursos enfrentan la posibilidad de los balazos. A lo largo de los veinte y los treinta suceden, pues, cambios, al paso que van desapareciendo los caudillos y los militares de la escena política, y se pretende modernizar, socializar una vez más el poder conquistado.

¹⁶ Edmundo O’Gorman, “Justo Sierra y los orígenes de la Universidad de México, 1910”, en *op. cit.*, p. 147, 149-150.

¹⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹⁸ *Ibid.*, p. 201. La Universidad, “tradicionalmente enemiga del progreso y de la ilustración conforme a la consigna política”, resucitaría primero como proyecto de “salvación del positivismo mexicano”, para perfilarse, treinta años después y de las manos de un Justo Sierra, quien se había liberado de toda huella positivista, como institución que intentaría “organizar un núcleo de poder espiritual condicionado por el poder político”, cita O’Gorman de una carta de Justo Sierra a Miguel de Unamuno, fechada en 1910. *Ibid.*, p. 188.

También la cultura se disputa el espacio del centro: allí donde románticos y modernistas caminaban alrededor de la Plaza de Armas en un sentido, y científicos y positivistas en el contrario, ahora cruzan la mirada los inminentes contemporáneos y los ya presentes estridentistas. En este centro de los poderes político, cultural, intelectual y universitario, y cada vez menos militar, todo se mezcla, se entrecruza. Topográficamente, la separación de los poderes no rebasa unas cuantas cuadras, y la autonomía universitaria que se estrenaría en 1929, poco cambiará al respecto. En realidad, se está en un mundo de poder centralizado muy pequeño, y poco “moderno” en este sentido: están entre ellos, los nuevos del viejo poder, los revolucionarios, la creciente burocracia política, y la futura élite instruida.

Desde esta perspectiva, las transformaciones son mínimas. La Ciudad del Porfiriato, centro de poder político, palacios, progreso, comunicaciones, todo eso se conquista tomando el centro de la ciudad: el desayuno de Villa y Zapata en Sanborn's es más que un encuentro entre los dos caudillos, es el intento de la sustitución de una clase por otra en los espacios sociales del poder. Pero finalmente, ¿qué hacen los peones, los campesinos, la bola, qué sus caudillos en un terreno tan reducido, después de haber cruzado la nación a pie, a caballo, trepados en los trenes? El acto simbólico de la toma de la Ciudad por la revolución es importante para la memoria; pero el poder de los hombres de la revolución está donde están ellos, así ha sido durante los años de la lucha armada. De manera que ellos, más bien pragmáticos, pueden prescindir de los símbolos y regresar a sus lugares de origen, al interior del país. Dejan los edificios, los símbolos del poder, el centro de la Ciudad de México, todo lo dejan en manos de los licenciados.

La estructura del centro de poder se impone como topografía de la memoria; las sucesivas destrucciones y transposiciones de distintas épocas, ciudades e imaginarios traslapados, esa constante destrucción para poner algo aparentemente distinto, en el fondo mantiene la misma simbología.

Quienes intentaron romperla, consciente o inconscientemente, no cuentan; la bola y los pelones, los obreros a medio organizar, los que sueñan con participar tanto del poder revolucionario como de la modernización, se retiran o son reacomodados en función de la vieja estructura. A los que vinieron con la revolución, se les reincorpora en nuevas estructuras políticas que los alejan del poder central; y a los que llegaron huyendo de ella, lo mismo: todos parejos. Estos últimos terminarán siendo los elegidos para sostener la revolución y disfrutar de sus beneficios: las familias de provincia que terminan viviendo en las nuevas colonias: según los recursos, en la Roma, la Condesa, o en la Santa María, la San Rafael, o incluso en las viviendas del centro, de la Merced. Desde el siglo XIX, los jóvenes provincianos eran enviados a la capital a estudiar, medicina o derecho, así se iban integrando a la estructura del poder. Los hijos de las familias de provincia que ahora radican en la Ciudad de México, también estudian, y acercándose a la burocracia de los licenciados, establecen los contactos entre esa nueva-vieja clase media y el viejo-nuevo centro del poder político.

La modernización de esta ciudad, que podría ser vista como el prototipo de una ciudad creada por y para el poder político, simbólica en este sentido, al mismo tiempo hace visible la brecha que se va abriendo entre dos ideas sobre el futuro del país, donde todos son incluidos en el discurso y las estructuras del poder, pero cada vez más alejados de su espacio y de sus prácticas, y donde sólo una clase participará de esta modernidad. Esa brecha es lo que señalan, indirectamente, los estridentistas, al romper con el centro. Pese a sus intereses como estudiantes, en su función de estridentistas se colocan afuera e insisten: el centro soy yo, el vértigo, la velocidad, el movimiento, la indecisión está donde está cada uno de nosotros.

Los medios de comunicación, los medios de transporte en realidad fueron creados para una clase media acomodada sobre todo en colonias cercanas al centro; o para los venidos abajo de provincia, aspirantes a tener nuevamente acceso a los medios de la clase que habían sido, en otro momento y en otro

contexto político. Fueron creados para que esta clase media tuviera, desde la colonia Roma, la San Rafael, la Santa María contacto con el centro de poder. Entre los porfiristas acomodados y sus hijas que casarán con las nuevas familias revolucionarias, los anhelos sólo cambian de colonia, sólo modernizan sus medios de transporte ... Desde las mismas colonias, sin embargo, los estridentistas pervierten los medios, haciendo un uso extremo, imprevisto, hablando de velocidad y vértigo. Lejos de comunicar, desintegran, fragmentan el espacio; lejos de acercarse al centro del poder para acomodarse, gozan de otra posibilidad de lo moderno: salir del centro, convertirse ellos mismos en cada momento en otro centro distinto. Son subversivos, porque atentan en contra de la jerarquía establecida simbólicamente. Construyen, en última instancia, una parodia del poder.

Las líneas de fuga, el movimiento, la velocidad, el vértigo, la desviación de los propósitos de los medios de comunicación, el colocarse al exterior del centro oficial, el hablar de nadie, de personajes incompletos, de procesos en proceso, de espacios no fijos, de tiempos paralelos, todas son posibilidades en contra de un nuevo poder total. Son formas de una oposición radical, hecha visible, convertida en experiencia compartida a través de la literatura.

Es incalculable la importancia de establecer, en esta ciudad, en esta urbe que se está modernizando, de un espacio lejos del centro, el café, que es de "nadie", y que permite una perspectiva desde la cual todo se está haciendo. Y es incalculable el significado que tiene el hecho de haber trasladado el movimiento estridentista en momentos fuera de la Ciudad de México, a Puebla y, sobre todo, al lugar extraterritorial más radical de la posrevolución: al Jalapa del general Jara. ¿Quiénes son los nadie de los años veinte, los que, sin estar en contra de la revolución, no entran en el proyecto posrevolucionario, los que no son tomados en cuenta? Hay, entre ellos, personajes "modernos" que no son del centro, personajes "modernos" que se le escaparon al poder, personajes "modernos" que se van a un espacio extraterritorial, a un tiempo no definido, y que se constituyen en no personajes con un proyecto de aparente sinsentido.

Esos “nadie” *tienen pretensiones*, si bien *no hacen nada* por participar en la construcción de la nueva modernidad central que se da como un hecho. Para ellos, todo está a punto de, entre el sí y el no, pero también en el límite, al margen. En el uso del espacio urbano al estilo estridentista no hay un dominio del tiempo (lo desconstruyen mediante las mismas prácticas); es así que los poetas atentan, en cierto modo, en contra de la práctica del uso del espacio como práctica de poder.

Los pasos

*Menos mal que los objetos que se nos aparecen siempre han
desaparecido ya.
Jean Baudrillard, El crimen perfecto*

Regreso a los textos estridentistas con una convicción, una sola de entrada: tengo, frente a mí, no la simple traducción de una serie de temáticas de la vida cotidiana a imágenes, símbolos y alegorías, cuyo posible sentido podré señalar mediante una lectura analítica e interpretativa, *re-traduciendo* los textos. Lo que sonará a perogrullada, no lo es del todo, como ha demostrado, sin proponérselo, la recepción. No hay nada más sencillo y menos grato que encontrar en *Soberana Juventud* el pasaje sobre una caminata de Maples Arce de Mixcoac hacia el centro, por falta de transporte que se debe a unas manifestaciones de los obreros descontentos, y derivar de allí el significado del super-poema bolchevique *Vrbe*.

Oh la pobre ciudad sindicalista
andamiada
de hurras y de gritos.
 Los obreros
 son rojos
 y amarillos
Hay un florecimiento de pistolas
después del trampolín de los discursos...¹⁹

¹⁹Maples Arce, *Vrbe*, III, en Schneider 1987, p. 195.

¿Lo que sigue, como cita en este ensayo, como recuerdo de Maples Arce varias décadas después, se supone, es toda la explicación posible?

El viento arremolinaba el polvo de las barriadas y grupos proletarios regresaban cargando sus pancartas y calicós con lemas reivindicadores y banderas rojas y negras. Oleadas de obreros vestidos de mezclilla se sucedían constantemente y se escuchaban vítores a sus líderes y confederaciones... Me parecía bello aquel desfile interminable bajo el sol deslustrado de la tarde. Mi espíritu, lleno de las inquietudes del instante, me sugería esas resonancias. Así, me fui pensando y soñando a través de la ciudad, integrado a la marcha gloriosa de los obreros. Las disenciones sindicales, las agitaciones políticas y las amenazas de la guerra civil se cernían sobre nuestros destinos. En la Cámara de Diputados, la razón de los discursos se trocaba sorpresivamente en un relámpago de pistolas. Los entorpecedores del progreso de México fanatizaban a grupos de militares y políticos para adueñarse del poder, los obreros desfilaban en manifestaciones de alerta, y, por mi parte, miraba estos espectáculos y reflexionaba sobre las circunstancias y responsabilidades de los hombres que podrían influir en los destinos nacionales. Cuando llegué a mi casa, bajo las fuerzas estimulantes, me puse a escribir un canto en que latía la esperanza y la desesperación. Vi más claramente la necesidad de dar una intención estética a la Revolución, y en *Urbe* junté mi emoción íntima y el clamor del pueblo... ²⁰

Cuando observamos la relación entre estridentistas y Ciudad de México, advertimos, ante todo, la dispersión del orden acostumbrado que se establece cada vez que se camina de un lado a otro. Es, en este sentido, un movimiento igual y contrario a la vez: ellos no caminan para establecer contacto entre los espacios y lugares y objetos de la ciudad; no caminan para ver y no tropezar, ni para ver y acercarse. La velocidad vertiginosa reúne objetos en tiempos y espacios compactados, cada vez más cortos; en menos tiempo caben cada vez más referentes; como el espacio, se va atiborrando de más y más objetos. Sin embargo, nada de ello nos sirve de orientación en función del centro de poder, no se dan los contactos, y pareciera que, contrario a todas las expectativas políticas y sociales, algo se va fragmentando. En sus textos, los estridentistas construyen la parodia de una ciudad que está a punto de convertirse en ciudad moderna, con una población cuyos representantes forman parte de un mundo anterior, ya poco

²⁰Maples Arce, *Soberana Juventud*, p. 147-8.

real, simbolizado en la poesía modernista, la cultura romántica, los viejos ídolos, y dominados por una estructura de poder premoderna.

Personajes

Llegar a la mayoría de edad significa malograrse
Peter von Matt, Verkommene Söhne, missratene Töchter

A falta de analogías y ante un pensamiento literario que construye su propio universo -un universo literario que constituye su propio pensamiento-, no podré aproximarme ni a uno ni a otro, a no ser desde sus propias premisas. En varias ocasiones y bajo la protección de su propio universo, este pensamiento, transgresor y bromista, atraviesa con el cuerpo de un personaje, o con un fragmento de texto, una serie de fronteras que, además, mueve a su antojo: un poco más hacia acá, un poco más hacia allá; mofándose de los críticos, los deja unas veces fuera y otras los atrapa del lado que ellos pretenden analizar desde una distancia segura.

Las inciertas fronteras entre el universo estridentista y el mundo racional de la crítica, sólo aparece en el momento en que se materializa la transgresión mediante gestos, palabras, situaciones. Fuera de estos instantes, no sólo no se le ve: ni siquiera se sabe con certeza de qué lado de la frontera se está. ¿Al interior del universo estridentista o a salvo, del otro lado, el cotidiano que el crítico y lector creen dominar por encima de los sobresaltos que les provocan los estridentistas, cada que irrumpen y los tocan? El crítico, tanto el de los tiempos estridentistas como todo aquel que pertenece al futuro, intenta encontrar un puente entre el pensamiento del universo estridentista, distinto al acostumbrado, y su propio discurso que se define a partir de la racionalidad crítica y que supone el correcto para tal conciliación. Las bromas de los estridentistas, al contrario, en nada contribuyen a la convergencia planeada por la crítica; son corrosivas, y a ellos les encanta mostrarlo.

Tal como lo plantean irónicamente los poetas estridentes desde su subjetividad extraterritorial, los críticos pertenecen a la misma especie que los licenciados y los académicos, quienes han encontrado un lugar en el centro del poder. Por voluntad propia, pocos críticos han querido darse por enterado que su posición, su insistencia por permanecer del lado que consideran el suyo, no les da automáticamente *la* perspectiva, verdadera y única, desde la cual observar y analizar el universo estridentista y establecer, con la más pura necesidad, un puente: la (re-)traducción a la racionalidad crítica.

De hecho, esa insistencia conlleva una promesa torpe; al no poder saber nunca con exactitud dónde está el límite entre los dos mundos, ya no el intento sino la misma idea de traducir de uno al otro, se vuelve absurda. El dilema resalta más cuando aquéllos que de repente han sido sorprendidos al interior del universo estridentista, aparecen ante sí mismos como personajes, lo cual los deja sin armas como críticos. Hechizados, observan cómo ellos mismos tienen que seguir el papel que les han impuesto los autores estridentistas, y las reacciones que esta representación implica: “los académicos reaccionaron y desdoblado su inercia, se prepararon a la lucha. Crepitaron algunos esqueletos en obligada extensión y algunas bolas de papel salieron por las cerbatanas del diccionario.”²¹ Ridiculizados, ofendidos, francamente asustados, se sienten ajenos al universo al que no pertenecen mientras sigan tratando de comportarse como los “maestros estratificados en los cenáculos”²² -pero sin el dominio ya del discurso racional que ha sucumbido bajo las bromas.

Una vez “cesados por la farsa de su ciencia de anaquel”²³, sólo les queda el coraje, o la salida graciosa de una desvalida necesidad de explicar y rescatar no a ellos mismos, sino a los estridentistas, re-traduciéndolos a lo racional, por

²¹Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, *op. cit.*, p. 28.

²²*Ibid.*, p. 54.

²³*Loc cit.*

su propio bien, y por el de los lectores. ¿Y los estridentistas? A ellos, estos intentos los tienen sin cuidado, tanto como se divierten con los corajes que desde sus textos permearán la crítica futura.

La pretensión de borrar las diferencias entre el pensamiento cotidiano (racional) y el pensamiento de la literatura, suele adjudicarse a los propios movimientos de vanguardia. Cuando la crítica habla de un puente entre esas diferencias, ¿no será que siga insistiendo en una división que la vanguardia pretende superar? ¿Por qué no olvidarnos de esta ilusoria e indeterminable delimitación, y concentrarnos mejor en lo que *hacen*, en su propio universo, los estridentistas, sobre todo si tenemos la oportunidad de haber sido atrapado, por ellos, en este universo extraño, colocado en un espacio extraterritorial, separado del centro de poder?

No cruzar una frontera, no romper un límite. Abstenernos de considerarlo, de pensar que existe; abstenernos de pensar, también, que existan elementos bien definidos, característicos de uno y otro lado, abstenernos de pensar, finalmente, en lo que implican tales diferencias. Abstenernos de que nos seduzca la idea que uno como crítico debe afirmar que está del lado de la racionalidad. Y desde luego, no hacer comparaciones, aun a sabiendas que es imposible evitar -deformación profesional- que nuestro conocimiento previo, nuestro propio discurso racional será el que irrumpirá en el universo estridentista (que debemos considerar, ahora, el nuestro) para jugarlos una que otra broma, o recordarnos nuestra transgresión de ciertas reglas básicas. El atrevimiento de actuar como estridentistas y asumimos por un momento -valga el disfraz- como (¿aparentes?) personajes, se topa, si de toparse se puede hablar, con lo inabordable, lo fantasmal que, en ocasiones, resultan los propios personajes estridentistas.

Sobresale la evidente contradicción entre esta propuesta y la necesidad teórica de tener dos horizontes para poder observar las diferencias, necesidad en la que hago hincapié en la segunda parte de este trabajo. Si reniego por un mo-

mento de mis propias exigencias teóricas, al proponerles a los críticos que se olviden, a su vez, de la diferencia y las fronteras entre los dos mundos, estoy echando mano de un truco metodológico, sin pasar por alto que se trata, precisamente, de eso: un truco, y esperando resolver la contradicción a lo largo de las siguientes reflexiones.

Los estridentistas se ponen la máscara del estridentista

Si la juventud acomete contra las convenciones, de ello no hay que inferir que es ridículo: ¿quién sabe si la reflexión es buena consejera?

André Breton, Los pasos perdidos

Con tal de aprovechar sus máscaras, resulta imperativo saber qué es exactamente un personaje estridentista, ahondar en su comportamiento, descubrir sus secretos. No sólo sucede que los estridentistas nos hacen ver, mediante sus gestos, actos y fragmentos de textos, todo tipo de delimitaciones. El espacio, el mismo universo estridentista únicamente se vuelve visible a través de la percepción, la que tienen de ellos mismos y la que tienen de su mundo estos personajes. Y también sucede al revés: que los personajes sólo pueden hacerse notar en el tipo de universo que los constituye y que permite, en primer lugar, su existencia. La clave está en cómo los personajes y su universo se determinan mutuamente²⁴.

²⁴Recuerda Isaac Asimov que la invención, en la ciencia ficción, de un cuerpo celeste con habitantes, un planeta por ejemplo con características físicas, geológicas, con su fuerza gravitacional, su atmósfera, determina las posibilidades del tipo de habitante que pueda vivir allí: si el peso gravitacional de este planeta es cien veces mayor que el de la tierra, los habitantes necesitarán una estructura interna o externa, esqueleto o caparazón, que evite que queden aplastados contra la superficie; necesitarán de un tipo de musculatura distinta que les permita moverse, y seguramente no tendrán pulmones si no respiran oxígeno...

... la Asamblea, rígida de seguridad, decidió que list arzubide no debía ser de Puebla, y no pudiendo darle una ciudad exacta a su inquietud, lo dejaron sin punto de partida como el hombre que no nació en ninguna parte.²⁵

Algo similar, si bien aparentemente opuesto, le sucede a Maples Arce:

Aparece en Veracruz, en V E R A C R U Z, es necesario alargar el nombre para que quepa allí Maples Arce; no es de allí ni de allá, por más que ya principian a pelear el lugar donde nació...²⁶

Los personajes estridentistas son las fronteras que delimitan su universo (y que, precisamente porque dijimos que no existen como algo definitivo, aprehensible, se verá que tenemos que hablar de ellas): sólo se manifiestan en la transgresión, es decir, por medio del rompimiento de alguna regla básica que se relaciona con el comportamiento, la situación, la percepción de los personajes. Al hacerse visibles en la transgresión, todo, personajes y textos y fronteras atravesadas, sugiere una presencia física que fácilmente termina en contacto directo. El medio de estas (a)travesuras, la broma, es corpóreo y, por lo mismo, más inquietante aún, como bien muestra la impresión que deja un texto como *La Señorita Etcétera*.²⁷

He insistido mucho: los *qué* de los textos estridentistas, los temas, no son el asunto central; por eso la obligación de enfocar, con mayor agudeza, los *cómo*. Son esenciales las perspectivas y dos tipos de puntos: los de vista y los de fuga; para ello se necesitan unos "ojos [que] delectan"²⁸, y éstos, a su vez, requieren de un cuerpo, de *alguien* capaz de ver con o desde una perspectiva determinada: el personaje. Un personaje autónomo sólo existe, dice la psicología, en tanto se distinga de otros y se sepa diferente de su entorno; en pocas palabras, en tanto se reconozca como sujeto. ¿Así que estamos ante una pro-

²⁵Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 50.

²⁶*Ibid.*, p. 14.

²⁷Un efecto similar lo producen muchas de las pinturas de Remedios Varo, donde distintos personajes surgen de paredes que a primera vista parecen simples capas descapeladas de materiales orgánicos.

²⁸Maples Arce, "A veces, con la tarde", en *Andamios Interiores*, cit. en Schneider 1985, p. 76.

blemática que tendrá que resolverse, largos monólogos de por medio, en el diván del psicoanalista? No, si estamos pensando, como lo exige el oficio, en personajes literarios.

Desde los textos de Poe y de Baudelaire, y a más tardar desde las observaciones y reflexiones de Walter Benjamin sobre la ciudad de París del siglo XIX, el individuo moderno existe en tanto logre diferenciarse de la masa que siempre amenaza con engullirlo, la masa como forma de vida moderna, urbana, anónima. Así sucede en el “allá” de Canetti. Inmerso en ella, o bien se integra y pierde el carácter de sujeto individual, o bien se siente ajeno, ve diferente, percibe (y se percibe) de otra manera. El problema con Manuel Maples Arce es el de la mayoría de los personajes estridentistas: no se le puede ubicar con facilidad. Y no porque -como lo sugiere justamente la temática urbana- se nos hubiera perdido en medio de las masas de obreros, sindicalistas y huelguistas, sino por su forma de concebirse como sujeto frente a las concepciones de un “contra-personaje” que no es el de las masas, sino otro, insinuado a lo largo de los textos: el propio *lector*, “habituaado a los temas, formas y ritmos dominantes, se produjo un verdadero desconcierto y crispación”²⁹. La relación que establece la percepción de este sujeto con lo que percibe y con lo que la toca, requiere, aparte, de un observador que se verá involucrado, el público lector nuevo, “improvisado” por los estridentistas como dice Maples Arce en una entrevista³⁰. Este contra-personaje es, también, el crítico y tiene bien definidos los parámetros más usuales que constituyen su percepción de él mismo como sujeto, y de la realidad cotidiana.

Para poder irrumpir, para poder romper un orden, este orden tiene que quedar claro para la parte contraria, el lector y, para que le afecte la irrupción, tiene que creer en él. Qué mejor que lo cotidiano, el mundo en que todos esta-

²⁹Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, *op. cit.*, p. 125.

³⁰Cit. en Schneider 1976, p. 59.

mos inmersos, para que las personas y los personajes que son tanto como creemos que son, y tantito de otro modo, lo vean de manera desintegrada. Qué mejor que mostrar lo que creemos conocer, para hacerlo inválido con todo y lector. Frente a él que se creía seguro, el personaje estridentista no se percibe como sujeto definido y con una identidad clara; esta falta de definición y definitividad de él mismo es, justamente, lo que lo caracteriza.

El carácter borroso, difuso no se nota en seguida, sobre todo por la manera en que Yo se pone en un lugar aparentemente clave:

me centralizo -dice Maples Arce en su primer manifiesto- en el vértice eclatante de mi insustituible categoría presentista, equilateralmente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas...³¹

Este nuevo centro, propio, reciente, sin tradición del poder, no lo cautiva ni lo inmoviliza: él se sitúa, con todo y la vanguardia actualista, "más arriba que todas las montañas"³². Tampoco le impide declarar desde los primeros versos de *Andamios Interiores*, que "Yo soy un punto muerto en medio de la hora,/ equidistante al grito náufrago de una estrella"³³. Maples Arce -el personaje- se ubica en relación con espacios tan poco concretos que no permite fijar un lugar específico; se ubica en relación con tiempos simultáneos, en relación con objetos, algunos fijos y otros no tanto.

Este otro centro, y aquí se distingue del viejo centro de poder, suele percibirse firme, aun o en especial cuando todo alrededor es vertiginoso; es punto muerto, equidistante -pero en relación con algo que se mueve a alta velocidad por el universo como la estrella³⁴, y en este sentido son equiparables, aun cuan-

³¹Actual número 1.

³²Cit. por Schneider 1985, p. 36, tomado de List Arzubide, *Cuenta y balance*, "La pajarita de papel", México, 2a. época, PEN Club, Centro de México, número 27, Sección Comida del martes 7 de marzo de 1944 en el Palacio de Bellas Artes.

³³Maples Arce, "Prisma", *Andamios Interiores*, cit. en Schneider 1985, p. 73.

³⁴Cfr. la forma tan lúcida con la que Bonifaz Nuño, en su Introducción a *Semillas del Tiempo*, analiza la ubicación del yo respecto a un punto fijo que es la estrella.

do ninguno de los dos puntos ofrece coordenadas, sino sólo un estado: la quietud a una máxima velocidad.

El materialista histórico no puede prescindir del concepto de un presente que no es transición, sino en el cual el tiempo se interna y donde ha llegado a un estado de quietud [...] Porque este concepto define justamente *este* presente en el que escribe historia para su propia persona.³⁵

Esta posición de quietud y firmeza es esencial para la percepción. Estamos ante un Yo que transita por un mundo de objetos, no siempre fijos, y los observa a su paso; su propia quietud le permite ver el movimiento extremo a su alrededor, donde “todo se dilata en círculos concéntricos”³⁶, el mundo se presenta vertiginoso y se precipita, pasa junto a él a toda velocidad; el universo se mueve, actúa, List Arzubide -el personaje, yo- sienten que “la calle se ha venido detrás de nosotros”³⁷. Aquello que, desde nuestra propia subjetividad cuando ésta se encuentra activa, vemos inmóvil, inanimado, se activa por su propia cuenta: paisajes, calles, edificios, árboles, anuncios luminosos, fachadas, todo se nos viene encima.

Desde el punto de vista de este sujeto moderno, fuera del eje no está él sino todo lo demás, todo lo que *no es* el punto quieto desde el cual se percibe y se observa. Desde el punto de vista externo, del observador, el punto fijo que se sabe al interior de un gran vértigo, adquiere un carácter borroso; cada vez que nos fijamos en él, se nota distinto.

La complejidad reside en que el punto donde se coloca Yo Maples Arce, no parece ser uno solo ni ofrece la ilusión de un desplazamiento del personaje de un lugar a otro: el centro se dispersa en varios, Yo Maples Arce *es*, en cada situación, un centro independiente en torno al cual se observa el movimiento de

³⁵ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, XVI, GS 1,2, p. 702. Sumamente interesante es la equiparación que establece Benjamin entre este punto de quietud, en la historia el presente, y “una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado reprimido”. *Ibid.*, p. 703.

³⁶ Maples Arce, “Prisma”, *Andamios Interiores*, cit. en Schneider 1985, p. 74.

³⁷ List Arzubide, “Esquina”, *Esquina*, cit. en Schneider 1985, p. 171.

todo lo demás: vértigo, remolino. Este punto quieto que aparenta ser el Yo, no obstante se ve arrastrado por el vértigo exterior, en función de los constantes contactos tanto visuales como, cada vez más, físicos: en una despedida, “sus palabras mojadas se me echaron al cuello,/ y una locomotora/ sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos”³⁸. La mirada establece un contacto corpóreo entre quien percibe y los objetos percibidos. El vértigo desprende partes de los objetos, éstos pierden su estructura, y los efectos rebotan en las emociones.

Partes individuales del cuerpo [observa Philip Fisher en un ensayo acerca de la poética de la metrópoli en la literatura moderna] están provistas de una capacidad autónoma, edificios y habitaciones son figuras vivas, en la repetición, la experiencia empieza a llevar una vida propia, y las delimitaciones entre personas y cosas se vuelven fluidas, inquietantes.³⁹

A través de esos impactos en la mirada, se realiza un cambio en la función de los sentidos que nos hace pensar en las transformaciones (los efectos) que estos cambios tienen para la relación entre el Yo y su entorno, el universo que no sólo lo rodea, sino que, por estar en movimiento, lo toca, lo afecta: “en medio vaso de gasolina nos hemos tragado la avenida Juárez”⁴⁰. Yo es un punto quieto, pero, contrario a los “nadie”, no uno que no se involucre.

Maples Arce, el de las autobiografías y las entrevistas, tampoco se salva: no es “el” Manuel Maples Arce a secas, ni su vida es “la” vida de Manuel Maples Arce. Es un Maples Arce visto por *él* mismo (un Maples Arce como *él* se quiere mostrar) en momentos determinados de su vida y contextos que, de paso, se presentan también así como *él* los ve (y como *él* quiere que los demás los vean). *Él* es personaje. La autobiografía no es ni una muestra, ni un resultado de este complejo proceso de construcción de realidad, es *parte* de ella, tan importante y válida como cualquier otra, porque son puntos donde se establece Yo

³⁸Maples Arce, “Prisma”, *Andamios Interiores*, cit. en Schneider 1985, p. 73.

³⁹Philip Fisher, “City Matters, City Minds”, en Scherpe (edit.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, op. cit., p. 111. [trad. sp]

⁴⁰Actual número 1, punto VI.

Maples Arce para tener una perspectiva para su percepción. Es justamente aquí, en la perspectiva, donde la persona Maples Arce cede al personaje, no por tratar de imitarlo, sino por caer bajo el hechizo de la dispersión. Maples Arce, el que recuerda, no mantiene la perspectiva de la madurez de sus más de 65 años, no se deja aprehender -su propio pasado como estridentista se hace presente, la costumbre del personaje lo vence, y el hilo del tiempo narrativo se rompe con el cambio de perspectiva. Así, la lejanía desde la cual Maples Arce acepta que

A veces mis respuestas eran violentas y ejecutivas; pero yo sabía que la moderación no hubiera sido eficaz, porque, embotados los espíritus por largos años de prejuicio intelectual, se habían vuelto insensibles a la crítica y a la razón responsable⁴¹[.]

esa lejanía contrasta vivamente con la inmediatez de la observación sobre el fin de la revista *Irradiador*, debido a las “trapacerías del empleado (que) motivaron que la revista se suspendiera al cuarto número, con el reposo de ‘rastacueros, roncadores y rotitos’”.⁴²

Ubicarse, estar en un punto, significa *ser* un punto -un punto de vista, para ser exactos: cambiante, no único; quieto pero múltiple; ubicuo y simultáneo, acorde a la propuesta del presentismo. Este yo que se percibe de una manera tan ubicua, es una especie de metáfora de la posibilidad de percibir las constantes emociones e imprecisiones que la vida moderna, la vida urbana le deparan al individuo: todo lo contrario a la supuesta masificación del ser humano. Yo, lejos de ser un personaje íntegro, es infinidad de posibilidades simultáneas. Lo dicho ya: el punto se vuelve disperso al ubicarse en distintos lugares, con respecto a diferentes objetos o referencias, y conduce a una dispersión del individuo, a la vez que a su multiplicación. Pero eso no es igual a la posible pérdida de identidad del individuo en medio de las masas urbanas anónimas.

⁴¹Maples Arce, *Soberana Juventud*, op. cit., p. 131.

⁴²*Ibid.*, p. 133.

De acuerdo -habrá que contestarle al crítico tradicional que desde cuándo sabe que el autor y el yo poético no son idénticos, y es que él reclama porque así lo exige el papel de este personaje llamado crítico tradicional, creado por el propio Estridentismo-; de acuerdo, no son idénticos, pero ¿eso significa forzosamente que uno no sea el otro?

Cuando se compara a los parroquianos...

Entonces tal vez el sujeto reaparece pero no ya como ilusión sino como ficción. Es posible obtener un cierto placer de una manera de imaginarse como individuo, de inventar una de las más raras y últimas ficciones: lo ficticio de la identidad.

Roland Barthes, El placer del texto

Cuando a “los dos parroquianos” que llegan al Café de Nadie (en la novela del mismo nombre de Arqueles Vela), se les compara con Manuel Maples Arce y Arqueles Vela tal y como son descritos por Germán List Arzubide en *El movimiento estridentista*, resulta imposible distinguir entre unos y otros en función de su pertenencia al mundo literario, o bien a lo que a la crítica le ha dado por leer como historia del movimiento. La escena de los dos parroquianos que entran al Café de Nadie, es de lo más característico para describir a los personajes estridentistas:

... uno de los parroquianos -no se sabe cuál de los dos- adelanta el pie izquierdo, retrocediéndolo inmediatamente con el sentido mecánico de una equivocación subconsciente, cerciorándose de que no es con ese pie con el que debe entrar.

Se le ve ensayar 2, 3 veces, la intención de abordar la puerta del Café, tal si se aferrara a la creencia de que se tropezará, se quedará prendido, atrapado de las argucias de esas portezuelas de golpe, que son los peores cancerberos.

En todo él hay cierta incongruencia de la locomoción, cierta aberración física a ejecutar determinados movimientos que lo enredan y lo amarran, secuestrándolo de todas las distancias.

En la más insignificante de sus actitudes se observa la misma rectificante simultaneidad, la misma insistencia de combinar un movimiento con otro, como si estuviesen ligados entre sí y no hallara la manera de discernirlos. Parece que siempre está resolviendo las claves de su mecanismo.

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

...Camina con un aire de no haber tocado nunca el suelo y con la ansiedad de querer tocarlo, sentirlo, palparlo y como si de tanto estar suspendido en los tendedores sentimentales, se le hubiese encogido la indumentaria ideológica, lo mismo que a esos trajes que se les deja secar sin colocarles un contrapeso que los mantenga de tamaño natural.⁴³

La descripción de la actitud de los parroquianos, sobre todo del primero, responde, por si fuera poco, de manera exacta a la descripción que hace Peter von Matt de la fantasía que se ubica, justamente, en la frontera: entrada a algo o, por qué no, protección ante lo imaginable, lo temible, lo indefinido. Junto con los personajes estridentistas, uno como lector se asoma a otro universo, el de la fantasía:

La fantasía siempre es sospechosa. Habita en la frontera. Más allá se encuentra lo otro. Con éste tiene una relación no aclarada. No se puede rechazar del todo la sospecha de que conspira con lo prohibido. ¿O es que nos protege de él?⁴⁴

Sea como sea, Maples Arce y Arqueles Vela, afirma List Arzubide en *El movimiento estridentista*, se “reconocieron” precisamente en el espacio que es distinto, el Café de Nadie:

... ya era amigo de la clientela que estaba a punto de llegar al establecimiento pero se deshacía en la entrada sin penetrar nunca; ya había dado propinas sonoras a una mesera incógnita, desahuciada de impalpable, cuando una tarde al llegar, vio en una mesa a un hombre tomando café. Huésped que había logrado atrapar el quicio de la puerta bajo sus pies de viajero, con un record de 5,000 kilómetros, que prestigiaban su audacia; tenía un aire de hombre desalmado de quien nada se debe temer; unos bigotes sin consistencia, destrozados por las palabras que los labios no pronunciaron nunca y detenía la altura de su cuerpo con un sombrero decidido a la lluvia. Maples Arce llenó su taza y se sentó junto al desconocido; hablaron.⁴⁵

⁴³Arqueles Vela, *El Café de Nadie*, en Schneider 1985, pp. 218-219.

⁴⁴Peter von Matt, *Das Schicksal der Phantasie*, op.cit., p.7.

⁴⁵List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 24.

No cabe duda: los personajes pertenecen a la misma estirpe. Qué más da, que el propio Maples Arce sostiene en sus memorias, casi medio siglo después, que él fue a buscar a Arqueles Vela al *Universal Ilustrado*, donde éste era secretario de redacción, y que más tarde, ya amigos, iban al Café Europa, descubierto por un Maples Arce que casi medio siglo después recuerda haber hallado un lugar “muy cómodo y agradable por su disposición en varios salones, con labrines oscuros, de madera; su jardincillo interior, y especialmente, su gran tranquilidad”⁴⁶. Y absolutamente contrario a la imagen del Estridentismo que nos dan las perspectivas de los personajes, la memoria del futuro Maples Arce, hombre de edad, insiste en la imagen de una tranquilidad que “era exactamente lo que yo necesitaba. Mi busca de soledad y silencio me hacía utilizar el sótano de mi casa destinado a los baúles vacíos. Este café fue mi refugio”.⁴⁷ El Café Europa resulta, por las perspectivas, distinto, pues al que Arqueles Vela bautiza como Café de Nadie -y que incluso en las memorias de Maples Arce adquiere de repente un carácter netamente estridentista, aun cuando se encuentre perdido en un tiempo convertido en pasado ya: “En un rincón, aislados por sus paradojas y mis idealizaciones, sorbíamos nuestro café y preparábamos entusiastas proyectos.”⁴⁸ Aun así, es decir, aun aceptando que no es un libro de contenido histórico el de List Arzubide, ¿cómo afirmar de unos y otros que son iguales, si unos no sólo son los personajes de uno de los libros, sino también los autores de los textos literarios donde los otros y a veces también ellos, tienen presencia como personajes?

Todo lo contrario a lo que pudiera esperarse, no se trata de que los autores se plasmen, como personas reales que son, en los textos literarios con tal de

⁴⁶Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁷*Loc. cit.*

⁴⁸*Ibid.*, p. 133.

darles mayor autenticidad, ni con el fin de hablar de ellos mismos, como lo enfoca Vicente Quirarte:

Hiperbólico, narciso y negador de todo cuanto estorbe su avance, el Estridentismo finca su poética en el culto a la primera persona. Se inicia esta actitud desde el caudillaje de Maples Arce y el repliegue inmediato e incondicional de los otros dos comandantes del estado mayor estridentista: Germán List Arzubide y Arqueles Vela [...] Arqueles Vela insiste en que toda su escritura es inexplicable sin el yo: "La Señorita Etcétera es una novela en donde el Yo es el determinante; y es el Yo, lo subjetivo, lo que convierte personajes a los transeúntes, a la idea que se tiene acerca del hombre, la mujer... es el Yo el que lo crea todo: los conflictos, las realizaciones: la realidad que existe no existe sino a través del Yo."⁴⁹

Permiten y hasta impulsan la mimetización de ellos mismos con rasgos y características de los personajes, excluyendo y cediendo lo que pudiera recordarnos la realidad cotidiana: la nuestra y la que suponemos la suya. Tampoco es tan sencillo como pensar que los autores pretenden señalar que *El movimiento estridentista* no cuenta la historia auténtica del movimiento. Ni siquiera se trata de que los autores se escuden mediante su visión externa detrás de sus personajes, para que éstos actúen según indicaciones del autor metido en su personalidad, vestidos con su traje y luciendo la risa de su máscara. Si así fuera, los autores no seguirían usando su propio nombre. La aparente confusión construida a propósito, debe tener otra razón, razón de la cual encontraremos huellas más adelante.

Se ha dicho, y eso alude a la construcción del personaje estridentista que me interesa aquí, que el comportamiento nada tiene que ver con la elegancia de los bien vestidos jóvenes, nada que ver con lo que se espera de la educación de los muchachos ni con la categoría social que indican los trajes. Pero ¿de qué otra manera hubieran podido vestirse en la época? La vestimenta, en el hombre, aún no es parte de la expresión de desacuerdo, de protesta social. A la gente de la ciudad que no son ni obreros ni militares, a los estudiantes, empleados, polí-

⁴⁹Cit. por Vicente Quirarte, *Peces del aire altísimo*, op. cit., p. 125.

ticos, a los comerciantes etc., sólo les queda andar de traje o, si son más pobres, en manga de camisa. Sólo a Diego Rivera se le ocurre combinar el lado práctico del asunto con la visión política y el amor a lo popular, sólo a él se le ocurre cubrir el arte con el overol del obrero, así como Leopoldo Méndez saca obras de arte del overol.

Pero la protesta, donde la hay, no influye en el traje, los estridentistas lo llevan con esmero hasta su última elegancia y luego, o bien lo dejan vacío, o bien lo llenan de un contenido distinto, de una humanidad que difiere de la anterior (la otra) que llenaba esos trajes -lo cual no deja de ser irónico para quien lo observa desde fuera. "El poeta" anda "con el traje perfumado de novedad, los guantes llenando el ademán, las polainas fanfarronas que han caminado sobre odios oportunistas"⁵⁰. No son muchachos bien que se adaptan a las formas sociales de sus padres; bromean en el momento de la construcción de ellos mismos como personajes (basta ver lo que dirá Paz, años después, del tipo de trajes que vestían si no todos los Contemporáneos, por lo menos Salvador Novo)⁵¹. Los estridentistas bromean en el momento de la construcción de los personajes, como en el caso del Café de Nadie donde los trajes cuelgan, sin contenido, donde flota, todavía, el humo de los cigarros en el aire, en la pared la máscara con la carcajada de List Arzubide. Formas vacías, gestos suspendidos en el límite entre lo que señalan como des-construido y lo que está, en su percepción, sin construir.

⁵⁰List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 13.

⁵¹Cfr. Octavio Paz, *Modernistas y Modernos*: "[Novo] Vestía trajes amplios y de telas claras, a la moda de entonces, más como un alto empleado de una compañía norteamericana que como un dandy mexicano. En aquel México lleno todavía de supervivencias del siglo XIX, Novo afirmaba casi como un desafío su voluntad de ser moderno. Nos azoraban sus corbatas, sus juicios irreverentes, sus zapatos bayos y chatos, su pelo untado de stacomb, sus cejas depiladas, sus anglicismos. Su programa era asombrar o irritar. Lo conseguía" (p. 158)

Si la poesía de los Contemporáneos se caracteriza por haber aniquilado a “los otros”, los que hacen las veces de los personajes⁵², en los textos estridentistas, el sujeto, el individuo, queda literalmente hecho pedazos -otra de las aparentes contradicciones: hablando de la modernidad como proyecto, los sujetos (es decir, los personajes) organizan, estructuran y construyen su universo, actividad para la cual se requiere de un sujeto fuerte, estable, seguro de sí mismo y de su capacidad para construir el mundo. Si hablamos del universo estridentista y se nos ocurre suponer que los sujetos que lo estructuran y construyen (no sólo los personajes, sino también los constructores originales de este universo, los autores) tienen características similares, nos metemos en hondas y serias dificultades.

Yo Maples Arce, Yo Arqueles Vela, Yo con o sin nombre propio, no es sino el personaje que se coloca en el umbral del presente desde donde parte toda visión, hacia atrás y hacia adelante -pero siempre anclado al presente. Este Yo es un yo-aquí que no podría encontrarse ni en la memoria histórica, ni en la actividad política (a no ser como egolatría), ya que no existe manera alguna de verse uno a sí mismo desde fuera. Lo que arma aquí Maples Arce, y lo que arman con él los demás estridentistas, no es pues una simple imagen de extremo subjetivismo, sino la perspectiva, el punto de vista desde el cual perciben el universo. Cuando los textos se leen como espacios sin límites, intercomunica-

⁵² “En ninguno de los “Contemporáneos” aparecen “los otros”, esos hombres y mujeres de “toda condición” con los que, día tras día, hablamos y nos cruzamos en calles, oficinas, templos, autobuses. En Pellicer hay montañas, ríos, árboles, ruinas; también hay héroes y villanos estereotipados pero *no hay gente*. Dos maneras opuestas y en el fondo coincidentes de anular a los “otros”: en Novo la gente se vuelve objeto de escarnio y befa; en Torres Bodet es tema de apólogos edificantes y adocenados. En los poemas de Gorostiza, Villaurrutia y Ortiz de Montellano *no hay nadie*; todos y todo se han vuelto reflejos, espectros [...] *La ciudad es la gente y la gente es nuestro horizonte. La poesía de la generación de Contemporáneos, admirable por más de una razón, carece de ese horizonte*”. (Octavio Paz, *Ibid.*, 166-7.) [Las cursivas son mías] Valdría la pena analizar, incluso desde la perspectiva de lo que son los personajes estridentistas, en qué medida “la gente [que] se vuelve escarnio y befa” y los que “se han vuelto reflejos, espectros”, comparten esta condición de identidades borrosas, y qué tipo de universo alcanzan a ver ellos.

dos, abiertos, aparece la riqueza de este Yo construido: contrario a la gramática, los usos y costumbres, no es unívoco, ni responde a un solo nombre, un solo personaje. Al tiempo de establecer un punto fijo en cada caso, entre todos los Yo éste se vuelve múltiple.

Los estridentistas aprenden a ser a la vez poetas y personajes de ellos mismos, quizás incluso más que otros escritores. Este hecho, lejos de acercar la literatura a la realidad, disuelve su realidad como individuos y los deja como fragmentos integrantes y componentes de sus propios textos, su propio universo. De ninguna manera quiero decir que por lo mismo haya que leer el mundo como texto. Se trata más bien de una forma extrema de desmantelar “la realidad” con el fin de dejarla en el instante mismo de su creación, dejando literalmente todo, aun a ellos mismos, en el suspenso de la creación/construcción.

Debido a este momento que perciben y que pretenden hacer percibir, quizás el más importante entre los personajes estridentistas, es este Yo, no siempre igual, el Yo cambiante que puede ser narrado por cada autor de distinta manera; el Yo que se puede fundir con personajes, tener funciones y usos varios dentro de un mismo texto (poeta, narrador, personaje), y ayudar desde esa variedad de posibilidades, a jugar con los lectores. Una de sus funciones principales consiste en borrar el multicitado límite entre realidad (autor, persona) y texto (personaje, narrador). Amalgamado todo en un solo Yo, a éste no le queda sino aceptar ser un *Yo poético*.

Quien dice Yo, en el momento de decirlo se puede referir únicamente a una sola persona que lleva implícito un punto de vista. El carácter de intercambiable, de la subjetividad transferible en las distinciones de los Yo poético, narrativo, autobiográfico, histórico, borran la claridad de su uso. Llamar yo poético a Yo Maples Arce, Yo Arqueles Vela, Yo poeta, Yo la voz narrativa, es una simplificación para el carácter borroso y colectivo de este personaje inasible cuya función consiste, esencialmente, en estructurar los textos estridentistas.

Lo que describen los estridentistas es un mundo de literatura en el momento de su construcción; como personajes, difieren ampliamente de su pasado, el histórico y el literario, desmantelado. Al reinventarse (reinstalarse) como personajes, los estridentistas proponen algo sumamente difuso, no catalogable, no identificable fácilmente. En el momento en que la persona reingresa como personaje en el texto literario, ¿qué sucede con el autor? ¿Lo experimenta como ampliación de su esencia, entra en crisis existencial, sale de esta crisis para, ya personaje, ser y no ser autor a la vez?

Los textos estridentistas nos confrontan con una categoría de personajes distintos, con una sociedad que aun no existe, aun no queda definida, sino que tiene que construirse a partir de este momento de indecisión, disponiendo únicamente de su propio carácter difuso como base. Un elemento que no deja de asustar un poco, es la percepción de lo desencajado, de lo poco sólido que resulta el universo que surge a través de la percepción de estos persona(je)s, que nunca permiten criticar del todo la visión estridentista.

Para volver a nuestra pregunta: no, no es un asunto para el psicoanálisis, sino para la teoría literaria. Y en este asunto de la literatura, resulta que se ve afectada la estructura de nuestra vida cotidiana, que incluye el saber de que la literatura es algo que difiere de lo cotidiano porque, ni real, ni cotidiano, es un discurso estético que pertenece al ámbito del arte. Con la duda sembrada por los estridentistas, de si estamos ante una persona (realidad, historia) o ante un personaje (literatura), irrumpe la idea fugaz de que quizás estos valores no son del todo fijos. ¿Las consecuencias?

La visión de los personajes, al igual que la fragmentación del tiempo y la multiplicación de las construcciones de todo momento histórico, nos recuerdan problemas de la posmodernidad⁵³. Efectivamente, una parte del horizonte estridentista contempla casi medio siglo de experiencia de una clase media

⁵³ Véase arriba, p. 10.

acomodada que vive el ambiente y el discurso del progreso porfirista, vivencias interrumpidas abruptamente por una revolución que ataca sus aspiraciones. Por el otro lado, la Revolución abre todo: lo que es amenaza y angustia para unos, otros (los nuevos políticos revolucionarios) lo presentarán, a lo largo de un complejo proceso de integración y control de fuerzas, como un logro: nuevamente, el discurso de progreso y desarrollo lineal, sólo que ahora incluirá las esperanzas continuamente pospuestas de nuevos actores sociales. El Estridentismo, en medio de esa contradicción, ofrece una percepción propia, enfocada a lo fragmentado. Señalan, en todo momento, una modernidad distinta.

Si bien las características de esta otra modernidad, posterior a la porfirista, se parecen a las de la posmodernidad de finales del siglo XX (los sujetos desintegrados, los tiempos indeterminados y fragmentados, no lineales y por lo mismo ajenos a la historicidad acostumbrada), no podemos hablar de la misma condición posmoderna. La gran diferencia entre el horizonte postmoderno de los años noventa, y el de una modernidad distinta en la visión estridentista, es la vivencia de prácticamente todo el siglo XX.⁵⁴ Es curioso, por demás, pensar que la *posmodernidad*, como concepto, se incluye aún dentro del carácter lineal, histórico de la modernidad que pretende negar.⁵⁵

El resultado de esta vivencia es la manera de valorar las características mencionadas. No ponerle linealidad al tiempo, en los textos; no aceptar la historicidad, en los textos; no concebir sujetos íntegros, en los textos: este énfasis en lo no construido que no va a progresar como expresión de la cultura mexicana, en ningún momento implica un aspecto negativo para el estridentismo. Ya en los años ochenta y noventa, sin embargo, se considera como pérdida: de identi-

⁵⁴ En este sentido, me parece erróneo hablar de "condición posmoderna" en un análisis por demás muy pertinente en torno a José Luis Borges, como lo hace Alberto Vital, *La cama de Procusto*, *op. cit.*, pp. 41s.

⁵⁵ Cfr. Jörn Rüsen, *op. cit.*, pp. 232ss.

dad, de la esperanza que iba relacionada a la idea del progreso, de los grandes sistemas que proporcionan el sentido.

Cuando las mujeres...

*Si alguien dice "tengo un cuerpo", se le puede preguntar:
"¿quién habla por esa boca?"
Ludwig Wittgenstein, Sobre la certeza*

Hay personajes, sobre todo un cierto tipo de mujeres, que no van y vienen entre literatura y realidad; parten del artificio y se realizan o son realizadas en el universo del texto literario. ¿Cómo hacemos una idea de la "mujer estridentista", si sólo sabemos que ella, cuando aparece bajo este nombre y al ser subastada por los estridentistas, es la que más cuesta entre "las más grandes novedades y creaciones de los modistos célebres [...], los modelos espirituales de mujeres que nos quedan en existencia..."⁵⁶? ¿Cómo dar con el tipo de mujer estridentista, si sólo la conocemos por fragmentos y a veces ni eso, por rasgos, un gesto, "manos", "palabras mojadas", "palabras más heladas que nunca"⁵⁷ que se van sumando, en busca del personaje? ¿Qué podemos sacar de algo tan escueto como "tus ojos", "tu" y, de nuevo, a veces, ni eso? ¿Quiénes son "ella", "Ella", "ELLA"? ¿Qué buscamos y, ante todo, qué buscan los estridentistas en la mujer?

Apretemos las sutilezas: cómo diferenciar esta mujer de todas las demás, de aquellas otras, de las cuales tampoco encontramos descripciones; alusiones apenas, una "vertical blancura"⁵⁸ que atraviesa los textos, o "la palidez enferma de la super-amada"⁵⁹. Cómo, cuando no vemos su físico, pero sí vislumbramos

⁵⁶Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷Maples Arce, "Prisma", *Andamios Interiores*, *cit.* en Schneider 1985, p. 73.

⁵⁸Maples Arce, "En la dolencia estática", *ibid.*, p. 78.

⁵⁹Maples Arce, "Voces amarillas", *ibid.*, p. 77.

“su voz, casi ojerona”⁶⁰, una voz que “tiene dobleces románticas de felpa”⁶¹. Ellas, las otras, se manifiestan ante nosotros con palabras, *son*, ellas mismas, unas cuantas palabras que, más que mostrarlas en un espacio o momento concreto o en una situación específica, les permiten concretizarse en un lugar preciso *del texto*. A las mujeres, “...algunas señoritas/ literalmente teóricas [que] se han vuelto periféricas, ahora en re-bemo!”⁶², se les ubica únicamente por un ancla ligera que las ata a una presencia que sólo en la literatura puede tener cierta solidez. Sólo allí, “alguna Margarita” tendrá existencia, aun cuando se vea “deshojada por todos los poetas franceses”⁶³.

Una presencia más sólida... A veces, el solo tono de algún poema da a entender que va dirigido a una presencia femenina, que una mujer anda por el texto, que una mujer-texto se materializa incluso sin que nunca nadie la mencione en forma concreta. Se percibe su presencia, en todo caso, por el comportamiento o la reacción de otro personaje, por su forma de hablar y de expresarse; a veces únicamente por el *contacto* con algo o alguien: cuando “transitamos palabras/ por sellos de correo,/ mis besos apretados,/florecían en su carne”⁶⁴. Aun al percatarnos que algo, alguien rompe algún límite, cierta regla, resulta casi imposible encontrar su frágil lugar en el texto. ¿Cómo citar lo que está entre líneas? ¿Cómo demostrar fehacientemente que allí están (ausentes, presentes, lo mismo da) las que habitan salones, toman té, tocan piano detrás de los hierros forjados de las ventanas?; las que habitan su vestido comprado en uno de los grandes almacenes porfiristas, el Palacio de Hierro o el Puerto de Liverpool; las que se parecen a

... mi vecina, una muchacha rubia, espigada, a la que yo dedicaba asiduas miradas que ella desdeñaba, prefiriendo aporrear el piano, jugar con los pájaros

⁶⁰Maples Arce, “Por las horas de cuento...”, *ibid.*, p. 79.

⁶¹Maples Arce, “Voces amarillas”, *ibid.*, p. 78.

⁶²Maples Arce, “Por las horas de cuento...”, *ibid.*, p. 80.

⁶³Maples Arce, “Flores aritméticas”, *ibid.*, p. 74.

⁶⁴Maples Arce, “Como una gotera. .”, *ibid.*, p. 81.

que alborotaban en una gran pajarera y aceptar los requiebros de un galán picotero.⁶⁵

Hay veces que el contacto se produce únicamente con el lenguaje (ni siquiera *a través* del lenguaje); la mujer se hace presente, orgánica, en unas cuantas palabras. Maples Arce, no lo olvidemos, recibe más de 300 cartas de mujeres⁶⁶: la mujer se multiplica, todas escriben cartas, todas a Maples Arce. ¿Y? Ni siquiera sabemos qué escriben, ni quiénes son, ni cómo se ven, qué hacen, sienten. Solamente escriben cartas. Solamente a Maples Arce. Solamente.

¿Cómo es, entonces, la mujer del universo estridentista, cuál es, allá, la función de lo femenino? Fragmentaria, parcial, poco precisa, la mujer existe frecuentemente en relación a...

Caminé tras ella con la paradoja de que era Ella [...] Cuando casi me decidía a confesarle mis presentimientos, se perdió al través del cristal de la vitrina de un almacén [...] Se quedaba para siempre entre perfumes, embalsamada de alucinaciones, de esperanzas. Se quedaba allí, eternizada. Se esfumaba... No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista... Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud de hinojos... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirar impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se diasociaban en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable...⁶⁷

De pronto, al interior del lector se actualiza otro tipo de mujer, una que no está sino en la memoria, pero cuya presencia, cuyo contacto con el espacio servía mucho tiempo de arquetipo para las otras. Habitante de un mundo fantasmal, forma parte de la experiencia de los hombres de la revolución: separados de su espacio y dispersados por el país y por los tiempos, campesinos e indios vagan entre la sumisión ancestral y la utopía, atrapados en un tiempo no definido sino hasta mucho después, cuando será historia y novela de la revolución, y cuando ya no tendrá nada que ver con ellos: el que fue su tiempo, el de

⁶⁵Maples Arce, *Soberana Juventud*, op. cit., p. 143.

⁶⁶List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 18.

⁶⁷Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*, en Schneider 1985, pp. 92-3.

la lucha. A estos hombres, la mujer les sigue y a veces se les adelanta, dispuesta a abandonar su espacio original al que, sin embargo, y justamente por seguir a su hombre, va reconstruyendo una y otra vez, en cada sitio. Desalojada, es siempre un centro: en los campamentos, arriba del tren en movimiento, en ningún lado específico, *construye* hogares varios, sucesivos, sustituibles pero que no se pierden nunca.

Contrasta con ella la mujer estridentista, mujer ya de otro (con)texto que se le escapa al hombre; ella *será*, en sí, un espacio nuevo que no se aprehende ni se comprende fácilmente. Aquí hay, ya, otro universo femenino que no está conformado ni por un “hogar”, ni por “niños”, ni “maridos”; cuando más, se percibe un extraño recuerdo de la vieja noción de fidelidad, un anhelo casi romántico de amor. Mucho más independiente, desligada de sus funciones tradicionales, apenas empieza a constituirse de nuevo con rasgos, gestos, ademanes. Será espacio nuevo en tanto ella se asemeja, mujer nueva, a la nueva urbe que tampoco se vive como tal. “Todo esto y mucho más hierve en el terreno baldío, al lado de la casa. Es el lecho de una calle futura, pero todavía están muy lejos el cemento y todo lo demás”, apuntará, años después, Remedios Varo.⁶⁸ Esta nueva mujer define su imagen mediante una relación con espacios públicos... anda en la calle, en tren, tranvía, automóvil, en el side-car de la moto de Maples Arce, abre la puerta del Café (de Nadie), y se le localiza “siempre [...] a XV minutos del Zócalo”⁶⁹. La mujer estridentista, la mujer-memoria, la otra mujer: ciertos paralelismos las hace compartir un espacio que resulta casi hermético para el hombre, para el poeta, para el mismo personaje estridentista.

Ejemplo radical de la mujer desprendida de sus contextos y papeles históricos, ni siquiera tiene que luchar para lograr su liberación: en la literatura estridentista, no se manifiesta en ningún momento el proceso de esa lucha.

⁶⁸ Remedios Varo, *Cartas sueños y otros textos*. Introducción y notas de Isabel Castells, México, Era, 1997, p. 119.

⁶⁹List Arzubide, *Esquina*, en Schneider 1985, p. 165.

Aunque se relacione más con el mundo del hombre estridentista (que de ninguna manera representa al hombre típico de la época) y con los espacios que él ocupa, no es, tampoco, un personaje mecanizado ni masculinizado. El modelo de la mujer estridentista contempla subjetividades femeninas desarmadas, desconstruidas, sin necesidad inmediata de definirse en seguida, de nuevo y siempre igual. Y qué mejor que la literatura para probar esa nueva libertad de no tener que definirse en seguida: “Las facciones se esfumaron un poco y, sin embargo, persistía una belleza inconsútil e incomparable.”⁷⁰

Mujeres. Son una y todas, y son distintas. “Ella no podía ser ella...”⁷¹ Están en todas partes y en ninguna a la vez, y son creadas a través de textos que se caracterizan por lo difuso, lo irónico, lo indeterminado -textos construidos, a su vez, por esas mismas presencias fugaces, repentinas. ¿Cómo explicarse, si no, la solidez de una prosa como *La Señorita Etcétera*? “Ella” existe, pese a la relación que “yo” intenta establecer con ella, “yo” que no logra definir ni el espacio donde se mueven ambos, “yo” que vive el tiempo a saltos y cuya percepción de las cosas no conoce continuidad, “yo” cuya comunicación no va más allá de la mirada fugaz y la especulación de la visión interna. Este tipo de contacto, la manera de imaginarse nada concreto, las miradas, van constituyendo el universo. El estridentista-poeta, el personaje-yo circunscrito y no a la vez, juegan con la variedad de posibilidades; designan tan sólo un inestable ahora y aquí, donde coincide con fragmentos de “ella”, “la Señorita Etcétera” que también se parece a la Mabelina del Café de Nadie.

Los cambios temporal y espacial constantes re-determinan los personajes en combinaciones infinitas, todo ello a costa del valor del individuo, del sujeto moderno con personalidad definida, en esa sociedad que salió de una revolución para seguir viendo, en las plazas públicas y las amplias avenidas,

⁷⁰ Arqucles Vela, *Un crimen provisional*, en Schneider 1985, p. 241.

⁷¹ Arqucles Vela, *La Señorita Etcétera*, op. cit., p. 96.

monumentos y héroes inmutables que los observan no sólo desde arriba, sino desde los siglos pasados.

En unas cuantas líneas, el poema “In memoriam” elimina todo lo que en principio nos orienta: los indicios, las señales, los símbolos en cosas tan abstractas (cuando no son marcadas) como el tiempo, el espacio, el silencio.

Lo que llama la atención en estos espacios y tiempos, es la ausencia de una tradición que proponga marcas por donde orientarse, que sugiera señales, símbolos de cierto tipo. Por demás curioso es que, no obstante la desorientación provocada, sí hay un personaje, sí existe la memoria de quien recuerda a este personaje. Todo lo demás es incierto.

in memoriam

ELLA

lejana

sin rumbo entre la maquinaria

del silencio

de la noche me llega

el perfume

de sus ojos sin fronteras

que agotaron todas mis ediciones

NI AQUÍ

NI ALLÁ

estará siempre en fuga

y si se exhibe

nadie podrá recoger sus manos

que desintegra de

INFINITO

ya que se ha fundido

en lo IMPOSIBLE⁷²

Sin rumbo, sin fronteras, ni aquí ni allá, siempre en fuga: ¡cómo no caer en la ironía del título de este poema, “in memoriam”! Entre la memoria que ubica a la mujer de la revolución, y la escritura que la describe como ente social

⁷²List Arzubide, “In memoriam”, *El viajero en el vértice*, en Schneider 1985, p. 253. La fecha del colofón, el 31 de diciembre de 1926, que ubica *El viajero en el vértice*, es la misma que aparece en *El movimiento estridentista*. A nivel de poema, refuerza lo que propone la historia que no lo es, el manifiesto “póstumo” del movimiento: la desintegración de los espacios seguros, delimitados, y de los tiempos historiados que aseguran un significado confiable.

en los textos de historia o como personaje literario, allí, en medio, antes de convertirse en algo concreto, allí es donde ella, fragmentaria, frágil, dialoga con un estridentista que está, a su vez, a medio armar:

“Eres tú...?”

-Casi.

-Cómo casi?

-En este momento estoy escribiendo un artículo en el que no hay sino una tercera parte de mis conceptos, de mis ideas. Un artículo que desvía esa trayectoria reincidente de mi manera de ser. Después de escribirlo no sé si, en realidad, sea el mismo de ayer. Soy un individuo que se está renovando siempre. Un individuo al que no podrás estabilizar nunca. Un individuo al que engañarás diariamente conmigo mismo por esa mutabilidad en que vivo...⁷³

Imperceptiblemente en la literatura, impensable en la vida política, la revolución ha dejado fragmentos de una mujer independizada: del hombre en algunos casos, de los espacios que determinan sus funciones, en otros. El encuentro con los estridentistas propicia la posibilidad abierta de irse constituyendo. Eventualmente tienen en común el haberse colocados al exterior de la tradición; ahora, simplemente, son elementos para armar textos literarios, son lenguaje para armar personajes. Al buscar una manera de simbolizar lo que no es un estado de la mujer, sino parte del proceso de hallarse a sí misma, Arqueles Vela “prueba” su papel para la literatura: “Arqueles vela [quien] vive entre las muñecas la realidad de las horas perdidas [...] ...son las que le dictan sus novelas...”⁷⁴

Hay cierto tipo de fragmentos de mujer que no titubean entre literatura y realidad, sino que se lanzan desde el artificio y se cumplen en su propio universo literario.

⁷³Arqueles Vela, *El Café de Nadie*, en Schneider 1985, p. 226.

⁷⁴*Ibid.*, en Schneider 1985, p. 273.

Con estas mujeres representa Arqueles vela los dramas y las novelas que luego aparecen en los diarios. A una de ellas fué [sic] a la que hirió a mansalva en el Crimen Provisional, resbalando en el delito por su fragilidad.⁷⁵

Menos concreta que nunca, se pierde su ser en la muerte, provocada por un asesino: “Su semblante daba la sensación de que, en el momento instantáneo de la muerte, se insufló de los atractivos que la hicieron encantadora.” “Los labios, con el último ‘rouge’ de la coquetería, se entreabrían, subrayando las frases que, indudablemente, obligaron al criminal a tomar una determinación radical y despistadora.”⁷⁶ ¿A quién le sorprende, finalmente, que la mujer asesinada no será ni mujer (sino maniquí), ni mucho menos víctima de un crimen atroz (por razones obvias)?

Los estridentistas no inventan situaciones definitivas con mujeres que muestran esa libertad de la indefinición; no determinan a la mujer en incidentes experimentados como definitivos -eso lo hacen con mujeres artificiales, rígidas, mujeres que permiten ser definidas hasta el grado extremo de ser asesinadas (*Un crimen provisional*). Sin embargo, se observa también un efecto de retropropulsión: el ensayo con maniqués le permite al poeta mostrar la posibilidad de darle vida a la rigidez mediante la creación.

Al no estar sujeta ni a una presencia física obligada, ni a una descripción concreta, ni a las leyes del espacio único y del tiempo cronológicamente lineal, la mujer estridentista goza de una gran libertad, sólo equiparable a la libertad de la risa que, veremos, desactiva a su vez todo tipo de leyes y reglas. En eso reside su atractivo: la sensualidad de la mujer-fragmento, de la mujer que apenas va a constituirse a sí misma, se descubre en las insinuaciones propias del fragmento que es anterior incluso al cuerpo. Éste se encuentra en el imaginario del lector donde la insinuación se complementa en el deseo. La sensualidad de los fragmentos no es únicamente física (pierna, cabello, boca, ojos, labios); la sen-

⁷⁵Loc. cit.

⁷⁶Arqueles Vela, *Un crimen provisional*, en Schneider 1985, p. 241.

sualidad de la insinuación está, antes que nada, en los encuentros a medias, las frases a medias...

Y así se llegaría, quizás, a la posibilidad verdadera del personaje estridentista: a él, la mujer-fragmento lo tiene como uno de sus pocas anclas; frágil, simbólica, inmaterial y de tan poco peso que junto con ella, el personaje estridentista adquiere una ligereza absoluta. La mujer estridentista promete la posibilidad de una mayor libertad siempre abierta, una que no pide ni exige tomar decisiones que estrecharían, en seguida, los riesgos de la siguiente decisión.

Todo eso va sucediendo en unos tiempos donde la cronología es discontinuada para convertirse en proceso en sí, inacabado, sin principio ni dirección única determinados. No obstante, el lector pregunta: de dónde surgen los fragmentos de mujer previos al contorno, a la silueta, al conjunto del personaje. Emergen de la misma palabra, se asoman entre textos que también están a medias, que se van armando por partes, fraccionados. En su interior, entre palabra y palabra, aventura miradas y gestos, se asoma, se retrae. La articulación del cuerpo por sí mismo.

Esa mujer que se va constituyendo, se ve a sí misma surgir del lenguaje, habitar los espacios. No refleja nada concreto, solamente es posibilidad.

Esa posibilidad, sin embargo, es la que ha permitido que en la historia de la cultura, algunas mujeres de los años veinte y treinta hubieran ocupado con su vida la silueta de aquellos fragmentos de mujer; los rasgos sueltos que se están constituyendo como personaje femenino, admiten la imagen de aquellas mujeres que en su momento eran totalmente atípicas frente a la tradición, artistas o profesionistas. Aquellas mujeres entraron en esta imagen abierta por tener en común con la mujer estridentista los rasgos públicos y no los del hogar; en ambos casos, se habla de los gestos sensuales, del cuerpo que se descubre, una intimidad hasta entonces poco vista en público.

Como en el caso de las actitudes de los estridentistas, poetas y personajes de ellos mismos, el escándalo aflora: entre la mujer estridentista que corre

por las calles en moto, y los desnudos de Tina Modotti, o la intimidad de Nahui Ollin y su capitán en las azoteas de la Ciudad de México, las libertades femeninas se abren camino. Y nuevamente la duda: la conversión de los escándalos en el mito de la búsqueda de libertad de las mujeres, ¿es un aspecto histórico de los años veinte, o existe más bien como una memoria-deseo de las bisnietas de aquellas mujeres, las de la literatura, las de los escándalos? Es casi imposible (y ciertamente innecesario) encontrar una respuesta definitiva. Lo que sí se observa es, de ambos lados de la incierta frontera, el esfuerzo por aparecer en escena, y el constante peligro de desintegración. Y es eso lo que, aún hoy, hace que aquellas mujeres sigan respondiendo a nuestras expectativas de la “mujer de los años veinte” en México -estridentista o no.

La extraterritorialidad

México es una ciudad en que, a pesar de la monotonía de su vida, de su corta extensión como ciudad capital, de sus pequeñas calles, de sus bajos edificios, de sus pocos habitantes, las gentes se pierden con la mayor frecuencia.
Mariano Silva y Aceves, Cuentos y poemas

Qué mundo es éste, donde trajes vacíos fingen personajes, la presencia es marcada por huellas, la percepción de “Nadie” y “Etcétera” y “ella”, de fragmentos de cuerpos y maniqués y fanticos dan cuenta de los espacios, y donde arquetipos se confunden con estereotipos, como en la subasta de las mujeres. Qué mundo es éste, pregunto, donde los símbolos y monumentos que caen y se despedazan bajo las palabras de los manifiestos estridentistas, no sólo son símbolos de la cultura, la política, el poder del Porfiriato, sino ante todo símbolo y monumento de la posibilidad misma de símbolos y monumentos. En la literatura, uno espera reconocer, en alguno de los personajes, a un héroe con el cual identificarse, un villano contra el cual tomar partido. Ahora, esta expectativa queda bloqueada por la manera en que se materializan los personajes. No se erigirán, en la literatura estridentista, símbolos renovados, no se propondrán otros héroes. Los personajes estridentistas no representan sino su propio carácter borroso, difuso. “¿Quiere usted ser un héroe?”⁷⁷ La pregunta que intenta conjugar al personaje-símbolo con la expectativa del lector de identificarse con él, es más que retórica.

Las huellas, los fragmentos son experimentaciones y expresiones de la memoria, una memoria que no representa el pasado, sino que funge como mecanismo para seleccionar los fragmentos que existen en el presente. Eso siempre sucede -la diferencia está en que la literatura estridentista pretende evitar la

⁷⁷List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 73.

construcción, a partir de esos fragmentos, de una narración que los integre. De la mujer, de él, del poeta, de los muchos Yo, sólo aparecen fragmentos, y de éstos, el mecanismo de la memoria organiza imágenes dispersas en el presente, no una realidad física situada en el pasado. Lo que sostiene estas imágenes y, también, el cuerpo de la memoria, es decir, los personajes, son andamios interiores: integran un universo de textos poéticos, sin la pretensión de convertirse en parámetros espacio-temporales que aparenten cotidianidades convencionales. En sí, los personajes estridentistas no ofrecen ningún paso seguro de este universo al mundo conocido, ningún apoyo, ninguna posibilidad para que el lector pudiera acercarse siquiera. Sólo ofrecen la inquietante visión de un mundo sin hacer.

Estridentópolis realizó la verdad estridentista [que, hay que recordar, “no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros [...] es tan sólo un estado de emoción”⁷⁸]: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama [...] es cada mañana una ciudad nueva para los ojos de los que la corrigen de entusiasmos.⁷⁹

¿Cómo no recordar aquella extraña pareja donde “cada día besas en mí a un hombre diferente. Un hombre que es uno por la noche y otro con el alba”⁸⁰

La importancia de los personajes no reside en su posible identidad como personas o sujetos de una nueva sociedad, la posrevolucionaria, de una utopía político social representada en la ficción; no es, como dice Schneider acerca de la recepción de *Urbe*, la integración política en la poesía estridentista a través estética de la ciudad, “armazón extrapoético y de finalidad marcadamente doctrinal”⁸¹; o como había dicho ya en ocasión a la crítica en torno a *La Señorita Etcétera*, afirmando que con la publicación de este texto se empieza a dar un ritmo evolutivo, de crecimiento, de un interés no sólo “en teorías de puro resul-

⁷⁸ *Manifiesto* número 1, punto I.

⁷⁹ List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 93.

⁸⁰ Arqueles vela, *El Café de Nadie*, en Schneider 1985, p. 226.

⁸¹ Schneider 1976, p. 99.

tado estético, sino también en un plano social y político”⁸². Schneider habla todavía del carácter inconsciente de algunos de los proyectos estridentistas, pero también de su aparente pretensión de “integrarse” a la Revolución mexicana, basándose para ello en un primer balance que hace Maples Arce del Estridentismo⁸³. Pese a las opiniones vertidas en este artículo sobre la política y la Revolución mexicana, el propio Maples Arce rechaza el tematismo simple que relaciona realidad y ficción y sólo causa confusiones. Un balance de la crítica muestra lo inútil que resulta esperar de la revolución una sublevación intelectual, cuya consecuencia directa sería el uso del tema en la literatura. El análisis político-social realizado por el poeta, se tendrá que leer, en vigor, no como base directa de la acción poética de protesta, sino como una situación paralela, lo cual permite justamente leer los textos estridentistas como construcción de un universo propio, literario.

La trascendencia de los personajes difusos radica, pues, en la exposición de las posibilidades de un presente abierto, en la materialización de la duda. Y eso significa una gran incertidumbre. El Estridentismo no ofrece ningún modelo (por eso no existe héroe posible), sino piezas para armar, aparentemente sin instructivo. Quizás es aquí donde se ubica el mayor rompimiento entre la ficción como modelo de lo que podría ser, y la cotidianeidad que nos es familiar; aquí, los textos literarios no son sino lejanas percepciones de lo posible.

El umbral de la puerta por la cual los parroquianos, ella, Mabelina, yo entran al Café de Nadie, se conforma como primer espacio de la duda entre la decisión y la indecisión. Si uno se coloca en un punto, si cada presencia conforma un punto, siendo él o ella, siempre, un punto de vista, la geometría espacial que también es geometría poética, se va construyendo en líneas: cables de luz y telégrafo, postes verticales, vías de tren y tranvía, calles; los andamios

⁸²Schneider 1976, p. 57s

⁸³*Universal Ilustrado*, 28 dic 22 (cit. en Schneider, p. ??)

están hechos de miradas, distancias, direcciones, y se vuelven puntos de fuga. Estas líneas, puntos que se disparan hacia lo lejos, convierten espacios íntimos, interiores (personas, salones, jardines) en públicos, exteriores. Son, de hecho, los libros de los estridentistas expuestos en el aparador de la librería Cicero de la calle de Madero, los que abren un espacio cultural íntimo hacia la calle: la calle con todo lo que implica en esa urbe que se va instituyendo como moderna mediante este tipo de exteriorizaciones.

Pero no sólo hay una transmutación del interior hacia el exterior; también cambian todas las referencias en cuanto a las distancias -y las distancias aluden tanto al tiempo como al espacio- que se tienen que superar para poder comunicarse. Lo más fácil sería explicar lo anterior con teléfonos, telégrafos, trenes, automóviles, aviones, todo aquello que vuelve un tanto ridículo las largas esperas, el romántico sufrimiento del personaje por la distancia... Pero eso son efectos menos de las nuevas posibilidades tecnológicas de la época, que de la percepción. Al estar el personaje consciente de las facilidades para acercar y contactarse, la lejanía pierde su dramatismo -siempre y cuando no sucede lo contrario: cuando parte en tren, envuelto en ruido, humo, velocidad, se aleja con mucho más violencia de lo que solía hacerse en la poesía del siglo XIX. Aquí, en la contradicción misma de los cambios, en el punto central del vértigo, el lugar donde se sitúa el poeta.

Ante la vaguedad, la borrosidad de lo que sucede en los textos estridentistas, uno como lector suele aferrarse a lo que cree conocer: cuando no se alude a alguna idea tradicional acerca de la poesía, por lo menos a nuestra vida cotidiana, esa engañosa claridad referencial de los puntos y las líneas. Si, por el contrario, nos abandonamos a lo que les sucede a los personajes en su oscilar entre varias opciones, nosotros terminamos oscilando igual en lo que a la lectura, la comprensión, la interpretación se refiere. No hay manera, y eso puede llegar a ser exasperante para el lector, de tomar posición ante los personajes, o

ante lo que se relaciona con su percepción, las líneas espaciales que invariablemente resultan indefinidas.

Cuando uno se atreve a exponerse a la inquietud y la incertidumbre de los personajes no determinados del todo, de cierta manera se pierde el piso bajo los pies; al no alcanzar a tomar una posición explícita, al no lograr decidir lo que el texto no permite decidir, nos vemos involucrados en la incertidumbre de los personajes, sin poder ni identificarnos ni rechazarlos a ellos. Qué mundo es éste, donde no basta con adherirse o desafilarse, donde no basta ni siquiera con tomar una decisión a ciegas para salir del paso. Uno, en tanto lector, en tanto personaje, se ve obligado a verse a sí mismo como punto que no ha sido integrado en un proceso de construcción, sino que es, en sí, el proceso hecho concepto: la constructibilidad.

Cuando este tipo de cosas le suceden a un personaje, éste empieza a sentirse extraño: no sólo percibe de manera diferente el entorno, sino también a sí mismo. Una pregunta que podría ser relevante, ya no es cómo reconocer a este personaje estridentista, sino cómo observar la visión de una realidad desconstruida y una visión (de un presunto visionario) de otra realidad en plena construcción, determinada por el comportamiento de los personajes de esta realidad. ¿ Esa realidad en construcción que sólo puede ser habitada (y ser conformada) por personajes con determinadas características, de las cuales no vemos sino huellas? Un traje, el humo de un cigarro o, menos aún, el saber que allí había alguien, podía haber alguien. De pronto, eso nos permite percibir a un personaje donde todavía no está, verlo por partes, difuso y múltiple, ubicuo.

Detrás de todo ello hay un juego con las distancias, cercanas y lejanas, que apunta al uso del espacio: geoméricamente, una distancia es la diferencia entre dos puntos en el espacio, constituido por estos dos puntos e incluyéndolos. De hecho no es posible colocarse físicamente en "la" distancia, sino sólo en algún punto de la diferencia entre los dos extremos que la constituyen. Mientras que, curiosamente, sí es posible visualizar esta distancia mediante la perspectiva

con que se ven los dos puntos. El personaje, lo hemos dicho, siempre es punto de vista; su visión, su percepción, siempre son las múltiples líneas con las que construye su espacio.

Este universo es como es en función de los personajes que lo perciben; y los personajes que perciben el universo estridentista como lo hacen, lo perciben así por la manera en que se perciben a sí mismos. Estos espacios no pueden ser separados de los personajes que los conforman; pero lo más notable es que la interacción entre ellos y lo espacial no se debe a una estructura narrativa, sino a los rasgos y características que se repiten en unos y otros, reforzando lo desestructurado de los propios textos. Esta interacción no se da en la forma en que acostumbran interactuar sujetos autónomos, independientes unos de otros; fieles a sus características, se disuelven, sus límites se borran, se confunden con su entorno o se dispersan por distintos tiempos.

Cabe preguntarse con qué fin se describe un espacio, específicamente una ciudad: para no perderse, para conocer y gozar de su arquitectura, sus monumentos, vagar por las calles y los parques, decidir dónde comer, vivir, cómo llegar a trabajar, divertirse, encontrarse con alguien, en fin, para orientarse. La urbe estridentista no tiene ningún interés en todo ello, hasta se puede pensar que la manera en que la ciudad y la percepción de quien habla de ella, influyen una en otra, impide orientarse. Para no perderse, el espacio tendría que estar fijo y se necesitarían descripciones precisas, y esas sólo se dan cuando el que observa y describe tiene una perspectiva segura, es decir, un punto concreto desde donde observar. Justamente eso es lo que ya no existe en la percepción de los estridentistas; pese o a causa de la dispersión del sujeto, cada quien es uno o varios centros y alrededor hay, siempre, movimiento y cambios.⁸⁴

⁸⁴ Los diferentes tipos de *flaneur*, desde Poe hasta Benjamin, y los personajes desde *Dubliners* hasta los habitantes de *Berlin Alexanderplatz*, son ejemplos de lo anterior.

¿Cuál es, entonces, la función de señales como colores, ruidos, detalles, movimientos, que sí colocan los estridentistas en su universo? Como señales, son en sí contradictorias: poco detalladas, no duran, no van a permanecer, son tan inestables, indeterminadas e indecisas o ubicuas como los propios personajes: “sonora toda de motores y de alas”, “tensa de cables y esfuerzos”, “hecha de hierro y de acero”, la ciudad (*Urbe*) se compone de muelles, dársenas, grúas. Las calles son “subversistas”, “los escaparates asaltan las aceras”, y de lo visual, la ciudad pasa a lo auditivo, “hecha toda de ritmos mecánicos”, o bien lo auditivo se vuelve nuevamente visual, con “la calle empapelado de gritos ambulantes”⁸⁵. El poeta, Yo, siente “que se aleja todo. Los crepúsculos ajados flotan entre la mampostería del panorama”, y los trenes, “espectrales [...] van hacia allá, lejos, jadeantes de civilizaciones”. “Hurrás al viento”, “caballeras incendiadas” es lo que queda de los personajes, hechos pedazos.

El análisis de una percepción doble se esfuerza por dar a conocer los impulsos ocultos, frecuentemente formadores de las estructuras, de la conciencia de la metrópolis: la perspectiva en medio de la urbe.⁸⁶

El tópico de la ciudad es alterado para convertirse en la estructura de una conciencia distinta; lo que solía ser tema literario, se convierte en una visión del mundo. “La ciudad como topos -apunta Philip Fisher-, se la debemos a una conciencia que la mide por lo conocido, y la lee hacia atrás.”⁸⁷ Es en este sentido que nosotros, observadores, lectores, actores, establecemos recuerdos y los comparamos con nuestra experiencia del mundo.

Una de las características principales de la obra estridentista, el hecho de que no quiere concluir sino estar en construcción, espacio de y para personajes evasivos, no heroicos, no futuros monumentos, se opone a esta costumbre, y se opone abiertamente a los recuerdos redondeados, cerrados, de las supuestas

⁸⁵List Arzubide, *El viajero en el vértice*, “La novia extra”, en Schneider 1985, p. 257.

⁸⁶Fisher, *op.cit.*, p. 112.

⁸⁷*Ibid.*, p. 197.

experiencias. “Espejismos” es la palabra clave de la idea estridentista de la espacialidad no cerrada. “Esa nueva profundidad del panorama -apunta Maples Arce- es una proyección hacia los espejismos interiores”⁸⁸.

El universo literario no se decide: pese a los tecnicismos, todavía no sale de la poesía romántica, “la tarde, acribillada de ventanas/ flota sobre los hilos del teléfono,/ y entre los atravesafios/ inversos de la hora/ se cuelgan los adioses de las máquinas; todavía no entra a la modernidad estridente la ciudad “andamiada/ de hurras y de gritos”. Los puntos de vista, los puntos de fuga, la extensión de los interiores llevan la ciudad a los horizontes, los vientos políticos, los crepúsculos, los puertos y, desde allí, hacia los mares, los aires y cielos, los infinitos.

Las calles
sonoras y desiertas,
son ríos de sombra
que van a dar al mar,
y el cielo, deshilachado,
es la nueva
bandera,
que flamea,
sobre la ciudad.⁸⁹

En lugar de la ciudad conocida que supone recuerdos fraccionados, posteriormente armados en una narración, en lugar de la ciudad descrita con esmero, surge entre los textos poéticos la ambigüedad de otro tipo de “monumento”, el edificio del Estridentismo: “escaleras de audacia”, “muros fincados de recias teorías”, “pisos amueblados de anhelos”⁹⁰;

... sus muros erigidos de recias intenciones, su hall juvenil y sus ventanas abiertas a la vida renovada, sus escaleras que subían hacia el renombre universal y allá, arriba, el panorama suntuoso de la liberación espiritual...⁹¹

⁸⁸Maples Arce, *Vrbe*, en Schneider 1985, p. 193.

⁸⁹*Ibid.*, pp. 191-198,

⁹⁰List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, pp. 57-58.

⁹¹*Ibid.*, pp. 72-73.

Pese a su monumental ligereza material, un espacio de este tipo puede percibirse en extremo violento; los estridentistas lo señalan, usando a sus enemigos para mostrar la fragilidad aun de sus propios espacios ya construidos, son ellos quienes vuelven a desmantelarlo. En un momento dado, “el edificio del Movimiento estridentista, agrandado de abandono”, se propone para ser alquilado; sólo “en el piso cuarenta, hacia donde el elevador llegaba fatigado de palabras, continuaba latiendo este letrero eléctrico: Germán Cueto Proyectos”⁹². En última instancia, se trata de una forma para conservar el límite entre lo construido y lo destruido, para defender no tanto el movimiento de vanguardia, sino en sí la posibilidad, la constructibilidad, pero también la destructibilidad.

La serie de ataques contra el Estridentismo que implica lo anterior, no lo destruye, al contrario, lo confirma: atentados contra el edificio estridentista, la librería Cícero, el Café de Nadie se observan a lo largo de *El movimiento estridentista*, sin que dejan resultados definitivos. Después del ataque contra el café,

En el gabinete donde Maples Arce y Arqueles vela escribieron sus libros, se encontraron páginas amorosas; manchadas por las miradas de las mujeres de la literatura. En el gabinete donde list arzubide y Mabelina citaban sus caricias sin fin, sus abrazos trenzados en la voluptuosidad, sus besos fílmicos, una mano halló y estrujó frenéticamente un pañuelo de encajes, tejido de cosquilleos y más lejos alguien recogió debajo del canapé el temblor azul de una liga caída en los deslizamientos de un escorzo apasionado...⁹³

Se menciona, entre estos restos, un elemento esencial, “el reloj [que] regresaba el tiempo en cada tarde...”⁹⁴ El café, de por sí un espacio difuso, es atacado y desmantelado en una noche; el reloj, al regresar el tiempo, deja sin efecto la destrucción. No sólo la actitud de los personajes, también la forma en que se describen acontecimientos como el descrito, sitúa el universo entre he-

⁹²*Ibid.*, p. 73.

⁹³*Ibid.*, p. 84.

⁹⁴*Ibid.*, p. 85.

chos y no hechos, entre que sí y que no, entre lo que sucede y se deshace al mismo tiempo, se construye y se anula sin que lo des-construido realmente lo sea.

La fragilidad del universo construido por un texto, el no reconocer los espacios, los límites de los espacios más bien, se nota incluso al final del libro: FIN no es la última palabra: luego dice, retomando la línea anterior: “Florecerá nuevamente en la perspectiva”.⁹⁵ A veces, ni a texto llega, solamente a promesa de anuncio, como lo señalan los proyectos de Germán Cueto:

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

Véanos. Consultas gratis para los pobres de imaginación.⁹⁶

Todo espacio es, a fin de cuentas, un espacio social para ser usado, por los artistas tanto como por el público, por las revistas, libros, editoriales tanto como por los comentarios a las lecturas. Sin espacio, no hay recepción -que sería una de las razones por las cuales es tan importante crear un sentido de espacialidad como lo hacen los estridentistas, no sólo en el sentido tradicional, sino que vaya más allá de un lugar, que contenga *la* espacialidad como concepto en sí mismo. Pero hay otro elemento aún más importante: en el momento en que este uso del espacio se aleja de la idea estridentista de espacialidad, del espacio como posibilidad de construcción, necesariamente esta posibilidad se pierde. En efecto, eso es lo que sucede con la etapa de los estridentistas en Jalapa, con el general Heriberto Jara. La necesidad de tomar decisiones concretas convierte la constructibilidad en una especie de horizonte alcanzado. En esa etapa, los estridentistas son vencidos por el peligro de la realidad política: el pragmatismo del momento, las necesidades concretas que destruyen el suspenso, la indecisión,

⁹⁵*Ibid.*, p. 106.

⁹⁶*Ibid.*, p. 73.

las posibilidades. El que sea precisamente en Estridentópolis donde se rompa la constructibilidad, confirma que el Estridentismo es un proyecto de la duda, es esencialmente indecisión, y no puede soportar tensiones hechas de decisiones definitivas.

El universo que llaman edificio estridentista, urbe, Estridentópolis, causa impacto, como dije, menos por su volátil monumentalidad que por las *líneas de fuga* trazadas hacia los horizontes. Los vientos de Rusia, los obreros, el color rojo, el humo y los estruendos, todo apunta a la monumentalidad no de una presencia física, sino como simbología de fuerzas. Se imponen mediante las percepciones de los personajes explícitos e implícitos, y son tan huidizos como aquéllos.

Qué mundo es éste, que nos lleva a tales reflexiones: el hecho de que vaya de acuerdo a las posibilidades perceptivas de sus personajes, no es una deficiencia, no es que estemos ante una propuesta inacabada, inmadura. Simplemente se trata de una percepción distinta de personajes que no sólo se permiten a ellos mismos como tales, sino que, además, obligan al lector a percibir un universo distinto: universo y personajes se corresponden. No podemos confundir, entonces, los escándalos que recuerda la sociedad poblana de los hechos irreverentes de List Arzubide en los años veinte, con la narración de escándalos y sus reacciones en el universo estridentista que se construye a lo largo de los textos poéticos del movimiento.

En el universo estridentista, los escándalos, para retomar el tópico, son escenas que sirven para darles "identidad" a los personajes, una situación con recursos dramáticos, una auténtica puesta en escena, relacionada con la idea del presentismo porque se observa en el momento mismo. El paso difícil es cómo pasar de nuestros recuerdos (la vida cotidiana, de literatos en el café y la calle, de personajes con intereses políticos en "la realidad" de su público) a una propuesta finalmente estética. Los personajes, lo percibido, la percepción exigen al lector establecer relaciones con su propia percepción, su propio horizonte, y a la

vez se lo impide, puesto que no puede tomar decisiones ni identificarse. Y ese conflicto, esa tensión es finalmente lo que enoja y molesta. Posiblemente, el lector llegue a la simple conclusión de que el mundo es un caos y que lo tiene que rearmar, resignificar *sin que le digan cómo*.

Llega, así, al espacio y al momento exactos donde pre-inicia el Estridentismo, sin saber todavía que de futuro Estridentismo se trata. Fechado en agosto de 1921, cuatro meses antes de la aparición de *Actual* número 1, se publica un breve texto en el *Universal Ilustrado*, "Los espejos de la voz", donde se crea primero el caos, luego la luz, el agua:

Aburrido. Hastiado de la trágica comedieta que ensayamos pasajera-mente en este a veces estúpido tablado, se encerró en sí mismo. Hizo su caos... Después, su fuego, su agua, su luz... Destruyó todo lo inútil que hay en la existencia.⁹⁷

Lo único que no está sujeto al orden temporal y espacial, lo único que queda fuera o por encima, lo único que no está humanizado porque no está historizado, es decir, lo único que no implica una experiencia previa que predetermina las siguientes, es el caos. El caos sería, tan sólo, otra manera de nombrar un espacio lleno de posibilidades, la posibilidad primaria, original de no tener que decidirse para nada todavía, pero también sin el peligro de perder alguna de las posibilidades, sin tener que excluir nada. No se está de espaldas ni hacia el futuro ni hacia el pasado, la visión suspendida en un presente único por la indefinición del tiempo, permite ser no unidireccional, sino, simultáneamente, tener una visión hacia todos los lados y todos los horizontes, los espaciales, los temporales, a la vez.

Pero algo quizás más inmediato por resolverse es la problemática del concepto múltiple, multívoco y hasta equívoco del espacio. Una manera de ver

⁹⁷"Los espejos de la voz", en Schneider 1985, pp. 101-102 (102). Schneider no aclara de quién es. Apareció publicado en el *Universal Ilustrado*, y está dedicado a Noriega Hope. El texto es muy parecido en el estilo a la prosa de Arqueles Vela y se puede leer como una especie de texto fundacional.

los espacios, es a través de sus posibilidades de ser más que una sola cosa, más que un solo espacio, más que una sola perspectiva sobre todo, para ofrecer varias posibilidades sobre todo en cuanto a lo visual, al punto de vista, pero también el uso. La perspectiva es múltiple porque los sujetos que perciben, los personajes, no son definidos, no están sujetos a una manera de ver.

La perspectiva de quienes transitan, ocupan, utilizan los espacios, se basan en sus distintos usos. En medio de las indefiniciones, lo que se busca construir es la definición misma del lugar de construcción intelectual, de la cultura, el espacio. Es en este sentido como se habla de la construcción de la urbe: no la “típica” metrópoli de la vanguardia clásica, sino una urbe que se va construyendo en la medida en que se va construyendo su propio discurso. En el exterior, esa fuerza del discurso por encima de “la realidad” es lo que en los años treinta será interpretado por André Breton, para mencionar sólo un ejemplo, como esencia del surrealismo.

Donde el reloj regresa el tiempo en cada tarde

*En mi principio está mi fin.
Y no lo llamen inmovilidad:
allí pasado y porvenir se unen.
Ni movimiento desde ni hacia,
ni ascenso ni descenso.
T.S. Eliot, Cuatro cuartetos*

En cierta ocasión, el “reaccionarismo vió su deslizamiento en aquella victoria apuntalada de clamores juveniles y comprendió que había que integrarse en defensa, antes de que el pueblo se diera de alta en las filas del presentismo y empujara los cuadrantes del tiempo...”⁹⁸ A partir de ahora, ya nada es igual. La escena de los cuadrantes del tiempo, a punto de ser movidos por quienes, a su vez, están a punto de convertirse en incondicionales del Estridentismo, es la escena que trastoca el concepto del tiempo, y lo hace no sólo en las intimidades de un espacio estridentista o en su misma entrada, sino a su alrededor: en la calle, el espacio público que finge ser el de la cotidianeidad urbana. Con ello, el concepto del tiempo se altera tanto para la inmediatez de la escena, como hacia atrás y hacia adelante, a lo largo de un tiempo que ya no es. Se rompen la cronología y el significado de lo sucesivo, se quiebra la temporalidad en sí.

Empujar los cuadrantes del tiempo es un acto de desplazamiento que se realiza, forzosamente, en una categoría espacial; no se limita a desordenar las horas, a cambiar la dirección en que las manecillas del reloj recorren el mismo círculo siempre. Descompone todo lo que se sostiene con el tiempo: los sucesos, los movimientos, las acciones, la condición de no poder estar sino en un solo lugar en un momento determinado, la velocidad, el orden de los factores, la lógica de los acontecimientos encadenados, la idea de lo irrepetible -¿hay algo que no se arruina? Con los cuadrantes del tiempo empujados, los presentes que

⁹⁸Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 53.

existen en cada momento dejan de formar una sucesión y se manifiestan fuera de todo orden; hasta las diferencias de lo que existe frente a lo que no (ya no, todavía no, nunca), son injustificadas, ahora que algo puede ser y no al mismo tiempo, porque la noción misma de eso, del “mismo tiempo”, está alterada. Ni siquiera hay la seguridad de que la situación del sí y del no sea “para siempre y jamás”, puesto que eso ya tampoco existe sino para cada presente, es decir, para cada sujeto y cada lugar de enunciación. Como en la teoría de la relatividad, ya no existe un tiempo único, absoluto; cada individuo tiene su propia medida de tiempo que depende del lugar donde se encuentra, y de la velocidad con que se mueve. Y ya para entonces,

...quedó la avenida salpicada de pedazos de todas las mujeres que tuvieron sus horas con el descocado rubor de las citas, en el Café exhausto y sin nombre, en el Café que nunca tuvo dueño, que no guardó ninguna hora, *donde el reloj regresaba el tiempo cada tarde* para servirlo a los parroquianos sin encuentro; a los amantes sin retorno.⁹⁹

La escena es la de un Café de Nadie que, “espiado por el rencor, sufrió el atraco de los poetas crepusculares”¹⁰⁰. Es una escena donde el orden temporal se nota trastornado: los cuadrantes fuera de lugar, el reloj que regresa la hora cada tarde, el lugar que nunca guardó ninguna hora, los parroquianos sin encuentro... Qué noticia para “¡El Arqueles de hoy! La gente -recuerda List Arzubide lo inmemorable- iba a advertir que en ese diario, estaban las noticias de lo que no había sucedido y las catástrofes que pudieran ocurrir...”¹⁰¹

Todo ello nos habla, finalmente, no sólo de una temporalidad perturbada, sino ante todo se nos ofrece una clave acerca de lo que le sucedió al espacio estridentista. El espacio sólo puede tener significados y usos claros para cada personaje, si existe un ancla en el tiempo. Empujados los cuadrantes, sin amares ya la idea del orden, el espacio va quedando a la deriva; no sólo los cua-

⁹⁹*Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 82 [cursivas mías].

¹⁰¹*Ibid.*, p. 25

drantes del tiempo están fuera de lugar; también las condiciones del espacio pierden, primero, su norte y luego la claridad de las dimensiones. “Entre sus dedos/ se deshoja/ la rosa/ de los vientos”¹⁰². Perdidas las coordenadas espaciales, hasta las voces se empiezan a confundir: “Si. Esta era su voz, pero parecía interceptada por la estática de todas las voces”¹⁰³. Y ya nada se mantiene en su lugar, nada sostiene su habituada condición cotidiana. El universo es estridentista, Estridentópolis es el universo literario de este momento, de cada momento. La entrada a este universo se logra “trasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al ‘subway’ de los ensueños, de las idealizaciones...”¹⁰⁴

Al crear espacios multívocos, los estridentistas nos permiten colocarnos en la multiplicidad para hablar de la construcción de una época y conocer una década, una que empezó sin saber cómo y terminó sin final, justo en un momento que no fue previsto. Podemos observar el tiempo desde distintos ángulos, con perspectivas múltiples y hacia horizontes varios.

Concentrándose como presente, los tiempos contraídos ofrecen nuevas posibilidades para ver el pasado y los futuros imaginados. La historia, la política, la sociedad adquieren un sentido distinto para los estridentistas -no tienen necesidad de plasmar la realidad en la poesía o ésta en la realidad. Buscarán la manera de adaptar la realidad, antes de que sea realidad, a los parámetros que encuentran en el transcurso de sus construcción poética o, para no hablar de aparentes equivalencias, de encontrar la manera de crear la realidad basándose en una especie de “similitudes de lenguaje”.

Lo que pareciera un tanto rebuscado, deja de serlo: discutir los conceptos de temporalidad para el caso de una propuesta poética cuya mirada se dirige

¹⁰²Manuel Maples Arce, *Poemas interdictos*, en Schneider 1985, p. 306.

¹⁰³Arqueles Vela, *El café de nadie*, en Schneider 1985, p. 233.

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 217.

en primer lugar hacia una renovación de las construcciones espaciales. El que los estridentistas se denominen a sí mismos presentistas, nos da, en última instancia, permiso: ¿qué es el presente si no presencia?

¿Por qué y para qué hablar, entonces, del tiempo? Será por la manera en que los poetas señalan cómo ir eliminando una construcción temporal a la que estamos tan acostumbrados que nos parece natural. Este tiempo que “fluye” y “transcurre”, lo hace siempre en función de un observador ideal y de la narración de los acontecimientos que son acomodados y relatados por este observador. La temporalidad queda expresa, por un lado, en la vivencia donde se vuelve espacialidad; no en vano Ramón Alva de la Canal, pintor y

...personaje de ocasión en el roll de la vida, que eternizado en su ademán de silueta, *lentamente inmovilizaba las horas, las dejaba pegadas en la pared de su silencio y se iba hacia la realidad de sus cuadros gesticulantes*.¹⁰⁵

Por el otro lado, se plasma en un lenguaje que parece *sufrir* alteraciones para, en realidad, hacer de lo suyo y *participar* en la revuelta generalizada: “las palabras se les quedan en los labios, inhumados, como si sus pensamientos se hubiesen interceptado de guiones, haciéndolos ininteligibles”¹⁰⁶. “En las encrucijadas cuelgan de las telarañas de silencio, palabras y risas que no han sacudido todavía el plumero de las nuevas charlas”¹⁰⁷.

Y haciendo de lo suyo, el lenguaje puntualiza su papel activo en la percepción, la experimentación, la construcción de este otro universo:

Con obstinación de detenidos, [los versos] quebraron los espejos de las risas contenidas; arrojaron a la calle todas las promesas de flirt; los juramentos incumplibles, las frases inconsistentes...¹⁰⁸

Cuando ambos elementos, la estructura de la narración y lo que alguna

¹⁰⁵Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 61.

¹⁰⁶Arqueles Vela, *El café de nadie*, en Schneider 1985, p. 221

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 218.

¹⁰⁸Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 84.

vez pudo haber sido un observador ideal, dejan de operar de la manera acostumbrada, la alteración del concepto de temporalidad muchas veces no se nota sino en comparación con lo acostumbrado, o por ausencia, porque se le elimina del todo. Lo primero en dar fe de las consecuencias, son los acontecimientos y la relación que establecen con ellos los personajes, al desvanecerse la ya dudosa posibilidad de ubicarlos en un tiempo ordenado. Y entonces, en “todos los horarios el tiempo se derrite”¹⁰⁹; las fachadas se nos vienen encima; “El tren es una ráfaga de hierro/ que azota el panorama y lo commueve todo”¹¹⁰; “el album de las calles/ se enrolla en los motores”¹¹¹, y estas mismas calles se desangran al paso de los tranvías. Los espacios sobrepuestos por el movimiento y la velocidad comprimen, además, los tiempos -si bien con un efecto inesperado.

Acto esencialmente anarquista, la estratégica maniobra de empujar los cuadrantes del tiempo tiene un efecto similar al de levantar una barricada: con la obstrucción del paso, al espacio se le da un uso distinto. Detrás de la barricada, o arriba de ella, los poetas/personajes modifican el curso de la historia previsto por los otros, por aquellos en cuyas narices fueron empujados los cuadrantes. Lo más significativo del empujón es que encubre lo que antes solía ser antes. ¿Que “han puesto en el fonógrafo/ la misma hora de hace/ 3,000 años”¹¹²? Justamente la situación requerida para que “un forjador romántico/ alarga el/ INFINITO”¹¹³: lectores y personajes a la par, terminamos literalmente en medio de “las ruinas del tiempo”¹¹⁴.

Repentinamente, el pasado carece de su esencia, la de ser una categoría temporal. En lugar de la temporalidad, el Estridentismo inventa su propia eter-

¹⁰⁹Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico*, “Puerto”, en Schneider 1985, p. 210.

¹¹⁰Manuel Maples Arce, *Poemas interdictos*, en Schneider 1985, p. 313

¹¹¹Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico*, “Pentagrama”, en Schneider 1985, p. 205.

¹¹²Germán List Arzubide, *El viajero en el vértice*, “los pasos divergentes”, en Schneider 1985, p. 255.

¹¹³*Ibid.*, p. 254.

¹¹⁴*Loc. cit.*

nidad (“...como si el presente durara una eternidad”¹¹⁵), una eternidad que se sitúa fuera y dentro del espacio: ex-centricidad, extra-vagancia.

Eso tiene consecuencias: ¿Que aquellos que atacan el edificio estridentista, los enemigos, “se agruparon agazapando la sombra” para, en seguida, saltar e iniciar el ataque?; ¿que proceden a la destrucción del edificio? Al estar fuera de lugar los cuadrantes, “las manos del odio”¹¹⁶, pese a sus malas intenciones, nada podrán hacer, su acción se invierte: en el edificio estridentista, incendiado “de impotencia”, “se alzó la flama del desquite y todo fué como una antorcha de seguridad, sobre de la ciudad se hizo la aurora y las sombras despa- voridas se fundieron en la hornaza radiante”¹¹⁷.

El asalto, el ataque mismo es provocado y aprovechado por los estridentistas para sus propios fines, siendo ellos quienes manejan el tiempo, el espacio y a los personajes de acuerdo a sus propias reglas. El tiempo que sucede en forma lineal, cronológica, deja de operar. ¿Que el reloj regresa la hora cada tarde? El presentismo, más que constituirse en repetición, marca la diferencia entre un pasado que deja de ser una categoría temporal, y un inaprehensible futuro. Los ataques al Estridentismo, aunque se repitan una y otra vez, pierden su ferocidad; es más, el carácter reiterativo de lo que no logran esas embestidas, destruir el edificio estridentista, se vuelve suceso no acontecido: el reloj muestra una serie de inútiles esfuerzos que terminan siendo absurdos. Necedad rayando en ridiculez...

Para los estridentistas, todo es, por qué no, un juego, y ellos sacuden “las fichas del calendario”¹¹⁸. Las alteraciones son siempre casuales, “ahora los relojes adivinan la suerte”¹¹⁹. Si en la revista *Irradiador* se hablara de esos suce-

¹¹⁵Siegfried Kracauer.

¹¹⁶Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 82.

¹¹⁷*Ibid.*, pp. 57-58.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 75.

¹¹⁹Germán List Arzubide, *Esquina*, “Esquina”, en Schneider 1985, p. 171.

sos, “sus páginas [dirían] en cada número el tanto por ciento de la verdad actual”¹²⁰.

La verdad nunca es lo que parece, y la verdad actual pocas posibilidades tiene de coincidir con la histórica. El objetivo detrás de todo texto consiste en eternizar la información, guardarla, almacenarla, objetivo que parece perderse en la atemporalidad, la indeterminación y el presentismo estridentistas.

Un solo elemento que altere el centro donde se cruzan las coordenadas espacio-temporales basta para dejar esa impresión de des-ubicación, de des-temporalidad, de ex-centricidad. Un solo elemento es suficiente porque se trata de señalar la ruptura, el quiebre de lo cotidiano; en un instante del texto, indicar el tiempo roto: el umbral de la entrada al café, el cuadrante del tiempo empujado, señales que nada tienen que ver con las temáticas de cada texto.

Y entonces las imágenes que parecían sueltas, revelan su regularidad; entonces, los espacios y en los espacios los personajes, reaccionan de inmediato: a través de un lenguaje que parece a veces torpe, poco elaborado, exagerado, ruidoso, chocante -si no fuera porque estamos, justamente, en un universo estridentista, distinto, en un intento de mostrar un proceso *en proceso*, sin acabar.

La entrada al universo estridentista es el titubeo del paso que pretende abarcar el exterior y el interior, es el paso visto como texto que reproduce interior y exterior, es el empujón de los cuadrantes del tiempo. Estas indefiniciones son una manera de crear, a nivel estético, un proceso. Podrá ser un intento no imperfecto -aunque lo suficientemente logrado para llamar la atención décadas después, por haber sido recordado como algo no acorde a los cánones ni de la literatura del momento, ni de las vanguardias vueltas clásicas posteriormente. Suficientemente logrado, digo, para poder ser leído de nuevo, como un proceso, como este presentismo que surge no tanto de la historia literaria, que de la memoria negativa.

¹²⁰Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 76.

¿Cómo puede haber, entonces, una memoria cultural? No por suma, en todo caso por consenso. ¿Pero qué sucede con los que disienten, con los que tienen una posición de diferencias ante la idea de la memoria cultural histórica consensada? ¿Cómo puede haber, entonces, una memoria cultural, a no ser en forma de la desmemoria ex-céntrica, fuera de un tiempo del que se salva, que es multívoco, sin dirección y, sobre todo, sin una continuidad única?

La crítica no tiene por qué amansar el caos poético de un universo que -por ser presente, por ser movimiento y velocidad, por ser sujeto desorientado y ex-céntrico, por ser espacios múltiples y tiempos descoyuntados- es, sobre todo, proceso. Amansar el caos, quitarle los colmillos, perfumarlo y enjaularlo, no nos deja ni el recuerdo de una imagen fiel. Eso nos lleva a la sensatez y a los desvaríos: ¿por qué la historia habría de escoger la primera?

Hay que gastar, que despilfarrar la vida -se decía- para defraudar a la muerte. Para malversarle sus propósitos. Que nos encuentre exhaustos, muertos, inútiles, inservibles. Que no se lleve de nosotros, sino los residuos, lo que no pudimos utilizar, por inutilizable, por desechable. Sin embargo, pensando esas cosas, sus ojos ensayaban sus mejores miradas, queriendo iluminar los instantes que le quedaran, queriendo comprobar las perspectivas inalcanzables.¹²¹

¹²¹ Arqueles Vela, *El Café de nadie*, en Schneider 1985, p. 232.

EL EXTRAVÍO DE LOS SIGNIFICADOS

Indeterminación

*Una imagen es sólo el punto donde la mente, el ojo y la mano
se detienen entre varias incertidumbres. En ese punto todos
ellos confluyen, se niegan, se destruyen metamorfoseados en
una realidad desconocida.*

Augusto Roa Bastos, El fiscal

¿Qué experiencia puede hallar un lector, inevitablemente desde el futuro, en la experiencia de un movimiento de vanguardia como el estridentismo? ¿Qué experiencia puede tener un lector en la experiencia que tiene la crítica literaria del estridentismo? ¿Qué es lo que la recepción sistemática refuerza, y qué es lo que teme como experiencia? ¿Qué lecturas cierran, qué otras abren estas experiencias vividas con el movimiento mismo y su recepción?

El tiempo destemporalizado, el suspenso del espacio en construcción, los personajes indecisos y difusos, aquellos que “se alejaban y se encontraban mutuamente en todas las dimensiones”¹ -aquí no estamos ante las crisis individuales de cierta clase de personajes, ni ante las crisis autorales de la época, sino ante un nuevo estado de percibirse y de percibir el universo, un nuevo estado de ser. Las situaciones ambiguas que se señalan y advierten, no requieren ser resueltas; son acontecimientos que están siendo, allí, a medio proceso, porque así los estridentistas intuyen su mundo, así sus años veinte.

Aquellas lecturas que destilaban una ciudad moderna del futuro inmediato, y proyectaban una sociedad *ad hoc* con este futuro; aquellas lecturas heredadas de una literatura culta que requería homologar la propia ciudad a las ciudades europeas con tal de sentir una serie de crisis inminentes, pero pertene-

¹Arquelles Vela, *El café de nadie*, en Schneider 1985, p. 223

cientes a una lejana y añorada modernidad decimonónica que, a falta de revolución industrial, no habían llegado todavía a ser propias²; aquellas lecturas que interpretaban la relación entre realidad y literatura como utópico anhelo o como advertencia ante los peligros que implicaba la realización de lo utópico, aquellas lecturas se van agotando. Dan paso a otras que no enfocan ni los resultados, ni la ausencia de los mismos, sino la indeterminación de cada presente: ser, en sí, diferencia. Son lecturas que descubren hoy, en los años noventa, un mundo que no pudo ser captado con medios lógicos, racionales, históricos; un mundo cuyas rupturas no eran pasajeras mientras el enfoque se centraba en el instante mismo de la ruptura: ni se estaba resolviendo, ni se estaba componiendo. En la literatura estridentista, la ruptura (su propia revolución), el “punto quieto y equidistante” se sigue manifestando como tal, proceso en sí, sin fin, porque en sus mismas raíces no se concibió como algo que pudiera llegar a concluir. Al negar pasado y futuro, la ruptura no sólo se da frente a lo anterior, no sólo se le plantea con perspectiva a un futuro sospechosamente finito; lo que se fractura, es la posibilidad de concebir, relatar, pensar un continuo.

La política, más limitada que la literatura, andaría por el camino contrario; no es otra cosa la institucionalización de la revolución social. Esta travesía de la política no la pueden prever los estridentistas; sólo pueden negar su funcionalidad para el universo que ellos construyen en la literatura. Su estridencia es subversión a futuro porque surge desde e incide en un sinnúmero de presentes que se reviven una y otra vez *como diferencia* frente a los rumbos que tomaría la vida del país, cada vez más oficial, cada vez más controlada en toda su diversidad incorporada. Allá donde se unen, a las buenas y a las malas, “las fuerzas” de las políticas posrevolucionarias, la notoria diferencia manifestada como principio estético, tácitamente es juzgada tanto o más peligrosa que una

²Cfr. Antonio Candido, “Literatura y subdesarrollo”, en *Ensayos y comentarios*, México, FCE/ Editora da Unicamp, 1995. pp. 365-393.

oposición política. Estigmatizada, casi anulada por impropia, casi eliminada mediante una historización anecdótica y la visión de una literatura de temáticas que pronto pasarían de moda, se le asigna un lugar en la memoria negativa, donde se le recordará en base a una supuesta ausencia de calidad poética.

El universo estridentista, irresuelto en su propia propuesta, no puede llegar a cerrarse -no a nivel estético-, ni debe llegar a cerrarse a nivel de la crítica literaria. Así, el no tiempo sea, quizás, el lugar de este universo tan ambivalente, anclado únicamente al tiempo ambiguo del presentismo: pura duda, esfuerzo por definir y construir que se sabe imposible, titubeo entreverado con todo lo que impide, conscientemente, una decisión. El tiempo derretido, que es deseo, intenta envolver lo que suele ser llevado con la mayor frescura al pasado para ser guardado, o al futuro, donde se le ubicará como lejana promesa: “Sobre la angustia del pasado/ El tiempo derrite las horas”³.

En el universo estridentista, potencialmente todo coexiste; se reconoce que “el panorama está dentro de nosotros”⁴. Lo que cualquier “yo” quiere en calidad de utopías, surge en la poesía junto a las contradicciones percibidas: de eso, sobran las advertencias literarias que transgreden hacia la realidad. Los estridentistas lo quieren todo, aun intuyendo el peligro de la ocurrencia espontánea: ésta, en el momento de la elaboración consciente y de la subordinación a la forma, se tiene que volver ordenada, de conformidad con la cultura en la cual se expresa. Al quererlo todo, ¿cómo mantener, gracias a la intuición y pese a ella, la constructibilidad, el concepto de lo posible en sí?

En función de Estridentópolis, el universo experimental creado en y para la literatura, el estridentismo permanece fiel a su percepción de las expectativas, fiel a la experiencia de los personajes. Es, porque *quiere serlo*, un proyecto inconcluso representado, por medio de textos literarios de enormes indefiniciones,

³Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico*, “Carroussel”, en Schneider 1985, p.206.

⁴Manuel Maples Arce, *Vrbe*, en Schneider 1985, p. 197.

como proyecto inconcluso. “Únicamente el espacio imaginario del no-lugar y del no-tiempo permite bucear a los espías del alma en los enigmas del universo humano de todo tiempo y lugar”⁵, diría Augusto Roa Bastos, llegados los últimos años del siglo.

La realidad ordenada y clasificable se agrieta, se desmorona, desaparece, dejando espacio para las huellas sin dirección específica del presentismo: en la preferencia por una realidad, una presencia de lo que no es aún, surge la ironía: “Tú siempre te quedas en las iniciaciones, en el prólogo, en lo que prefiero. Por eso me tendrán y te tendré en la perennidad de lo improbable.”⁶ Ella, personaje, ya lo supo desde páginas atrás, en palabras de “él”: “quiero amar en ti eso que no tienes, eso que te falta, eso que te sobra, lo superfluo, para estar enamorado siempre.”⁷ Así -una consecuencia lógica que respetan los estridentistas, aunque no lo hayan hecho los críticos-, no puede haber *Obra* (con mayúscula).

Titubeos...

*En suma, se trata de mantener el discurso en sus asperezas
múltiples y de suprimir, en consecuencia, el tema de una
contradicción uniformemente perdida y recobrada, resuelta y
siempre renaciente, en el elemento indiferenciado del logos.
Michel Foucault, La arqueología del saber*

Construir un universo mediante un lenguaje que define lo borroso y lo indeterminado como tal, y hablar allí este mismo lenguaje. Hablar de lo incierto y constituir lo que está en proceso de cambiar, no sólo entre un mundo y otro, no

⁵Augusto Roa Bastos, *La vigilia del Almirante*, op. cit.

⁶Arqueles Vela, *El café de nadie*, en Schneider 1985, p. 227.

⁷Arqueles Vela, *El café de nadie*, en Schneider 1985, p. 223.

sólo entre una modernidad y otra, una literatura y otra, una experiencia literaria y nuevas expectativas, también literarias, y aun sin definir.

Hay un cambio de tono, notable por los muchos quiebres; éstos, ciertamente, no quedaron como tales en la tradición literaria, es más, ni siquiera en las *expectativas* literarias o simbólicas, ni en las cotidianas, ni en las imaginarias de los lectores. Son, sin embargo, estos quiebres los que nos han señalado durante todo este tiempo que estamos ante la literatura de malos poetas: ¿quién -preguntaba la crítica- puede aceptar posiblemente este tipo de lenguaje para fundar una tradición poética propia, si los cánones, las tradiciones estéticas indican la propiedad de lo equilibrado estéticamente?

¿Qué nos ofrece, más allá del peligro que implica todo lenguaje indeterminado, una lectura que encierra tales riesgos? La literatura estridentista no critica una política determinada, no habla mal de un político, un grupo, un partido; no alaba ni apoya programas sociales, aunque uno que otro estridentista, de repente, en su quehacer cotidiano, sí toma una posición ideológica, política, partidista (es por eso, que la recepción, una y otra vez, establece nexos y hace comparaciones temáticas). Sobre lo que la literatura estridentista llama la atención, son los procesos de cambio, los cambios de tono, las rupturas en sí. Para eso, ¿qué mejor que otra ruptura?

... mi risa negatoria y subversista⁸

... *hay el peligro de que, algo de nuestra tristeza o de nuestra alegría, naufrague en el abismo de su carcajada...*
Arqueles Vela, "La risa de List Arzubide"

Sin duda, los estridentistas no se ríen: se carcajean; entre los lectores, la risa es más esporádica, y entre los críticos, algunos ya ni siquiera sonríen. Difícilmente esa situación se podría adjudicar únicamente a la falta de sentido de humor entre quienes hacen de la lectura su profesión. Será más bien porque las risas son varias y se manifiestan por motivos muy distintos.

La abierta carcajada de unos y la total ausencia del sentido de humor de otros, brota fundamentalmente de la visión del mundo. Los valores y la validez de los símbolos son un asunto serio mientras duren, pero adquieren características risibles cuando se muestra su fragilidad -y ver y saber mostrar su fragilidad, es cuestión de la percepción. No se trata, pues, solamente de desquiciar a la buena sociedad (*épater le bourgeois* -y, con ella, al crítico, al poeta, al lector). No es eso lo que da risa o la impide. Se trata de un acto de conscientización: los valores no duran, ni siquiera lo suficiente para irlos sustituyendo poco a poco por otros. A los estridentistas les da risa ver que hay quienes sinceramente creen y hacen creer que a tan pocos años de las luchas revolucionarias, pudieran existir ya los valores que sostengan una sociedad, la misma que, para ellos, se encuentra apenas en proceso de construcción. Les da risa ver que hay quienes se comportan como si la modernidad les hubiera llegado ya, como si ya la estuvieran disfrutando, tal como si vivieran en París, en Nueva York. Les da risa porque los valores se pueden subvertir tan fácilmente, porque lo férreo cede a lo inmediato. Y ¿por qué?

⁸Actual número 1, punto XIII.

Porque el lenguaje poético es capaz de descomponer no sólo una tradición poética, sino toda una sociedad, afectada y aún no restablecida, y tan ocupada en pensar que ya se reconstruyó: nueva, moderna. Da risa la posibilidad de una risa que termina por darle miedo a todo mundo, ante la percepción de los límites del orden.

Es en el orden en que se basa la sociedad (en el orden de sus discursos o su lenguaje, como diría Barthes quien ancla en el lenguaje toda manifestación de poder)⁹. Pero existe un mecanismo que permite subvertir este orden, la risa. El resultado es invariablemente un escándalo. Toda renovación requiere de los mismos tres elementos: un orden, la subversión del mismo (la risa en nuestro caso, pero también podría ser alguna idea utópica), y el escándalo como reacción de la sociedad que vive en el orden.

El orden se basa en los límites que facilitan el control, y al revés: para poder estar en control de la situación, hay que estar vigilando los límites, las fronteras; intervienen las leyes, las normas. Por el contrario, la risa de los estridentistas, su manera de tomar posesión del no-tiempo, del todavía-no-espacio, la irónica indecisión de lo todavía-no-determinado-y-también-ya-desconstruido; esa risa que, por cierto, no necesariamente es divertida, causa descontrol, desorden, irrumpe la vigilancia. Basta con que “yo” haya puesto “mi boleto / hacia todos los horizontes / y la ciudad se desgranó por telégrafo”¹⁰.

Contrapropuesta a la norma que impone el orden del tiempo, la conjunción de los pasados no historizados y los futuros utópicos, los que están fuera del espacio, nos ofrece un presente provisional, un universo libre de lo norma-

⁹ “Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder; en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: *literatura*.” Cfr. Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*, México, Siglo XXI, 1996 (c 1978), pp. 121-122.

¹⁰ Germán List Arzubide, *El viajero en el vértice*, “Y Los pasos divergentes”, en Schneider 1985, p. 254.

do, lo historizable, lo narrable. Contrapropuesta a los significados otorgados al tiempo en forma de conveniencias, la risa da cuenta de la angustia y pretende contrarrestarla. Gracias a la risa se mantiene lo que no está estructurado: y no estoy hablando de un caos amenazador y malintencionado, ni tampoco del futuro atrapado en las redes de la intencionalidad, sino de la materia prima de la creación, lo que no está normado aún.

La risa de List Arzubide en la máscara de Germán Cueto, y su descripción por Arqueles Vela¹¹: ¡qué gesto más espontáneo que la risa -y qué gesto más congelado en el tiempo que la máscara! Suspendida en la máscara, la carcajada enorme, “de la edad de piedra”¹², se mantiene fuera del tiempo, en una situación de excepción. No es sino en este sentido que la máscara nos recuerda la situación de excepción, de singularidad, carnavalesca, donde acontece lo no-acontecido, sucede lo no-sucedido, donde se ponen fuera de práctica las reglas del comportamiento cotidiano de la sociedad.

Ahora, si la risa surge al descubrir lo creativo que puede ser la falta de respeto ante el orden social; si para esta sociedad acostumbrada a la autoridad de la tradición, la indeterminación causa angustia -¿qué tan cerca deja eso a la risa de la angustia? La carcajada-máscara nos libera de la norma y nos coloca, de paso, fuera del tiempo; conjura, entonces sí, los posibles efectos intimatorios, conjura, ahora sí, la angustia. Nuestra percepción queda alterada por completo: al tener que resignificar tiempo, espacio, sentido, podemos dejar de hablar de un obligado final, una moraleja.

En cuanto [el texto] soltase la risa, el aspecto del futuro se apagaría, y sólo persistiría el presente, sólo permanecería lo que es, ya no lo que debe ser.¹³

¹¹Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, pp. 7-8.

¹²*Loc. cit.*

¹³Peter von Matt, *Das Schicksal der Phantasie*, *op. cit.*, p. 98.

La risa que permite "...gozar de una libertad de la cual no soy responsable"¹⁴, pertenece siempre a los que rompen con las normas, nunca a los críticos que trabajan en base a ciertos parámetros -normas al fin. Desestructurar el orden existente es un asunto serio -pese a la gran veta irónica que atraviesa los actos estridentistas de negación y desconstrucción. La risa de unos, en esta relación tan estrecha que tiene con la angustia de los otros, se manifiesta en el momento en que nos enfrentamos a la contradicción irresuelta entre el potencial de las expectativas, y la necesidad, negada por el estridentismo, de presentar resultados definitivos para un solo futuro, un solo pasado. Conscientes de la situación, los estridentistas se rebelan contra un orden en el que se verán incluidos o del que serán excluidos algún día (de eso han de estar seguros); pero mientras, se ríen de él. Su risa defiende el "todavía no" de un "yo" en apuros, un "yo" que, no obstante, seguirán nombrando sin peligro de contradecirse en tanto mantengan la estética de la indeterminación, de modo que se conserve, como única realidad, el texto cuyos autores y personajes son ellos mismos.

No es que realmente existan fragmentos textuales que provoquen risa; más bien la manifiestan como una actitud ¿Será posible localizar esta risa implícita? No niego que detona en los insultos estridentistas, en su manera de ridiculizar a sus enemigos; tampoco niego que son las situaciones y exageraciones que a ellos les permiten reírse de nosotros y a nosotros frente al texto, si aprendiéramos de ellos. También suele llamarse risa a una contracción del gesto ante los límites distorsionadores de lo que es y no es a la vez, esta tercera posibilidad inesperada que denominamos ironía.

¿Es, entonces, ironía lo que se opone a lo que el estridentismo negó como sus posibles horizontes, uno de los cuales, el futuro inevitable, terminó siendo nuestro (tanto o más inevitable) pasado? Ah, qué risa ante lo inevitable, ante la perspectiva de perderle el respeto exigido al acontecer del tiempo, a la

¹⁴*Ibid.*, p. 100.

tradición, la autoridad, una deferencia que ellos jamás tuvieron, no mientras lograban desactivar las leyes del tiempo y del espacio, no mientras gozaban de esa libertad absoluta que otorga la estética de la indeterminación, no mientras fueran no sólo poetas, sino personajes de sus propios textos.

Este acto de libertad, perturbador, profundamente poético, no debe confundirse jamás con una determinada posición política, con un compromiso decidido o la ausencia del mismo. Es la risa del niño que, al descubrir una falta de sus padres o maestros, comprende de golpe que aquéllos no son ni perfectos, ni infalibles, ni todopoderosos, y mucho menos divinos. Es la risa ante el descubrimiento de una fuerza creadora propia.

Subjetiva, descalificada por egocéntrica, la risa no sólo hiere a los futuros críticos y a quienes andaban por caminos escriturales diferentes; no sólo hiere a románticos, modernistas, académicos, poetas puros, anticuados guardados con su dosis de naftalina, contemporáneos, de clase media... Hiere a la futura cultura que se quiere madura, definitiva, clásica.

Entre la seriedad del orden, la angustia provocada por la incertidumbre, la subversión del *non-sense*: ¡cuánta diferencia! Risa, seriedad y angustia se mezclan como se mezcla todo aquello que desde la tradición procura orientarnos. Esta mezcla es explosiva, denota el proceso en proceso, la obra abierta, el horizonte.

Así queda más claro por qué algunos lectores, y más los críticos literarios, en vez de estallar en esta risa libertadora ante los textos estridentistas, se sienten provocados hasta el punto de la exasperación y aun el enojo; muestra, también, con mayor claridad la eficacia de la norma y el orden. La molestia ya no se diga de los lectores, sino de quienes quieren verse constituidos en la cultura ya para los años posteriores a la revolución, contrasta fuertemente con el intento estridentista tan antisolemne de exhibir que, si no era eterno el orden de don Porfirio, tampoco será definitivo lo que, optimismo repetitivo, se anuncia como *los* resultados de *la* revolución. La cultura, con mayor osadía, permite

reírse ante ese caótico presente percibido por los estridentistas, el caótico presente no construido aún: posibilidad para escoger, entre tantos horizontes factibles, caminos varios.

La risa, cuando no es sino un gesto del lector, puede considerarse como una especie de mecanismo de defensa: confrontado con la indecisión que reina en el universo estridentista, lo menos que se puede manifestar es la sensación de desconcierto ante la contradictoria situación donde la indecisión del texto determina la incertidumbre del lector.

Si la recepción se ha esforzado por convertir el *non-sense* estridentista en muestras de lo que se puede (o no) integrar en la historia literaria, la mexicana o la de la vanguardia; si se han “explicado” y comparado los temas con la realidad; si se ha buscado el sentido en un contexto reconstruido (a favor de ellos o de sus “enemigos” literarios), una pregunta esencial ha quedado fuera: ¿De dónde se infiere que la tarea de los críticos consiste en convertir el *non-sense* estridentista en significados definitivos, y su visión de lo indeterminado en certeza de un orden de algún tipo? ¿Cómo se le puede ocurrir a alguien que es una capacidad limitada lo que a los estridentistas no les permitía sino crear *non-sense*, falta por la cual han de ser juzgados, o cuyo *verdadero* significado deben complementar los críticos ahora, en sus interpretaciones? Con razón, pocos le encuentran gracia a este supuesto *sinsentido*. Y con mayor razón aún resalta esta reacción furibunda ante los resultados: los textos analizados, por su misma construcción, siempre vuelven a terminar en *non-sense*, en ironía, en carcajada-máscara.

No es un asunto privado, de juego y de relajo, lo que llamamos ironía; ni es asunto público (político, literario, histórico) el carácter literario-programático que quisiera encontrar la crítica. Estamos ante una de esas combinaciones, la ironía con lo programático, que ha despertado desconcierto y rechazo, a causa de su total ausencia de solemnidad. Un programa sin solemnidad no le causa risa al lector sino angustia; le exige decisiones en cada paso, y jamás puede es-

tar seguro que éstas sean las definitivas. ¿Un problema de todo ejercicio crítico? El vacío de las garantías, producido en el no-tiempo, el no-espacio, en la ironía, no por ello deja de sugerirnos que reconozcamos y evaluemos en lo literario una realidad supuestamente conocida.

Ya en los terrenos de lo no temporal, lo no espacial, la utopía se presenta con prontitud: como la ironía, la utopía requiere, para que surja el efecto deseado, una contraparte con la cual choca, una contraparte que no es lo real, sino que habita en las expectativas del lector. Esas expectativas no pueden ser reducidas a las experiencias cotidianas:

Hay que desmitificar la instancia global de lo real como totalidad que ha de ser restituida. No existe "lo" real que sería alcanzado a condición de hablar de todo o de ciertas cosas más "reales" que otras, o que se perdería en beneficio de abstracciones inconsistentes, por limitarse a hacer surgir otros elementos y otras relaciones. Habría que interrogar también quizás el principio, a menudo admitido implícitamente, que la única *realidad* a la que debería aspirar la historia es la sociedad misma.¹⁵

Las expectativas del lector, contra las que choca el movimiento estridentista, son, en palabras de Foucault, prácticas discursivas y prácticas no-discursivas. Los efectos producidos se pueden *ver*: en lo social, como escándalo; en lo literario, como vanguardia (y en la comunicación, como ruido); en el terreno de las ideas, como utopía: un universo propio al interior o alrededor del que conocemos y reconocemos todos como el nuestro. De allí que Estridentópolis no es la suma de la Xalapa del general Jara, y los estridentistas que pretenden "realizar propuestas políticas" antes manifestadas en sus textos literarias. Estridentópolis es el choque entre una posibilidad política (los años posrevolucionarios) y una propuesta literaria que se observa a sí misma en este choque. Es la posibilidad de ver el momento de un impacto, es un enfoque especial que permite observar, pero no actuar; porque en la acción política, las leyes del uni-

¹⁵ Michel Foucault, cit. en Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, B. A., Argentina, Manantial, 1996

verso literario son desactivadas, y entran en vigor las de la sociedad: tiempos delimitados, espacios claros, el lenguaje de lo que se pretende definido.

La diferencia entre lo indeterminado y lo definido está en lo que promete: el estridentismo llama la atención, alude, señala, simboliza; el pensamiento racional, el histórico, habla de conocimiento, de explicación, de descripción exhaustiva, de un relato que cierra una totalidad.

Lo que ofrece el movimiento estridentista no hubiera sido posible, no en forma de un análisis político o filosófico, en los años veinte, los años inmediatamente posteriores a la revolución, no en medio de prácticas discursivas (y en la medida de lo posible, no discursivas) que procuraban la integración, la composición, la realización. Llamar la atención sobre el choque entre las expectativas de lo resuelto, y a la vez señalar lo irresuelto en estado primitivo, sólo era realizable, y eso apenas se puede vislumbrar ahora, como intento en la literatura: una especie de advertencia de lo irresuelto como condición humana en momentos absolutamente indefinidos. Ante esta ruptura, el movimiento estridentista no podía dedicarse, en este mismo momento, ni al ensayo, ni a la crítica literaria; su cuestionamiento de lo analítico como profesión, se tuvo que hacer desde los territorios menos propicios: la misma extraterritorialidad poética.

Hay cosas

No se puede vivir, ni tampoco actuar con la conciencia de su ser concluida y con la concepción acabada del acontecer; para vivir, hay que ser inconcluso, abierto para sí mismo...

Mijail Bajtin, Estética de la creación verbal

Hay cosas que suenan tan fuertes, palabras tan duras y todo tan de escándalo, hay un estridentismo tan estridente que casi lo logran. Casi se les cree que no son más que unos impertinentes. Pero son ellos mismos, convertidos en sus

propios personajes, los que nos señalan pistas por donde buscar para no creerles. Y ni siquiera se trata de traición.

Todo sentido depende de lo que está fijo, de la definición, la claridad. Lo ambiguo carece de un significado preciso. Por eso es mucho más fácil encontrarle sentido a la historia, que a los discursos del día. Si uno, transformándose en pasado, goza de cierta tranquilidad, estar al día promete confusión, cuando no peligro inmediato. Vivir en los andamios de lo que aún no existe, ni como proyecto ni como tradición ni como fundamento, y vivirlo radicalmente, como si los andamios de lo que no está fueran ya en sí un proceso que incluye su culminación, encierra la posibilidad de la caída. No rumbo al suelo, al piso, ni a la calle, sino al vacío, donde no hay ni quien se fije en los desbarrancados en los abismos del tiempo.

Ya no se diga que el poeta estridentista a la mejor no busque el éxito del momento. Pero si además niega la utilidad de quedar guardado en algún cajón o estante del pasado llamado historia literaria, ¿hacia dónde apunta la literatura estridentista? ¿Hacia el mismo vacío donde un lector logre pescarla, accidentalmente, en la caída?

Todo texto se abre a horizontes “futuros”, horizontes que rebasan al de su autor. Casi lo logran, y entonces sus textos se entienden sólo relacionándolos con las temáticas del día. Tecnología urbana, modernidad, imágenes poéticas que rebasan el movimiento del ser humano. No es el movimiento, no es la velocidad en sí; leer de este modo la literatura es cerrarle las puertas hacia sus horizontes. Es gracias a los horizontes que el significado nace con la ambigüedad. Por lo mismo, es el cambio de lo humano a lo técnico lo que nos sacude y descompone la visión. Es el cambio en proceso, el arranque lo que produce vértigo y, con el vértigo, la impresión de que las cosas son las que se han fragmentado, dispersado, fugado fuera del espacio y del tiempo.

Intentaron y hasta cierto punto lograron plasmar la experiencia de un presentismo que no por indecisión o por indeterminación, resulte estático, sino

al contrario, que quiere mantener el dinamismo del instante, la tensión entre posiciones que no son sino potencial.

El ojo y la ventana

*Estoy a la intemperie
de todas las estéticas*
Manuel Maples Arce, Poemas interdictos

Hay muestras de lo que realiza el movimiento estridentista: no la socialización de la estética, sino al revés, la introducción de las posibilidades de la estética en la sociedad: eso es, a todas luces, un abuso, como el de estetizar el discurso histórico que ellos niegan al mismo tiempo. Aquellos críticos que no captan el juego, los acusan de panfletarios. Lo anterior explica, a la vez, una faceta esencial de la recepción: para neutralizar el calificativo de malos poetas (un aspecto estético), en nada ayudan los intentos bienintencionados que pretenden incluirlos en la cultura, ya sea por su temática (la modernidad urbana y tecnológica, la revolución mexicana), ya sea por su carácter de vanguardia, sin llegar a ser “clásicos”.

Los resultados de la postproducción desde la crítica literaria, son un mecanismo de autodefensa -pero no contra el estridentismo en sí, sino contra su significado. El miedo de los diputados veracruzanos en el sentido de que intentarían estridentizar todo el estado de Veracruz, a la mejor es más atinado que los ejercicios críticos de los lectores profesionales. El movimiento despertó, pues, una especie de miedo original ante el peligro del *sinsentido*, de la falta de estructuras seguras, sin que pudiera haber certeza de que el universo estridentista se presenta en un ámbito de ficción. Este miedo sólo pudo ser contrarrestado mediante una clasificación que excluía elementos considerados “no reales, no verdaderos”, es decir, restableciendo las fronteras entre lo real y lo ficticio, y mediante la consecuente declasificación de su obra a nivel estético. Viendo lo

bien que funciona este mecanismo de autodefensa, podremos dormir tranquilos. El peligro de la estridentificación está conjurado. ¿O no?

¿Y la ventana que abre el estridentismo a las vanguardias internacionales? ¿El ojo que mira sus horizontes desde esta ventana? Así como no se trata de limitar las posibilidades de este análisis al movimiento estridentista, tampoco hay que recaer en los estudios comparativos y terminar nuevamente con una evaluación del estridentismo frente a las demás vanguardias. Sí propongo abrir una ventana hacia otros movimientos, un horizonte crítico.

Los estridentistas hicieron un enorme esfuerzo por señalar cambios en la percepción -y desde aquí, hay que observar la gran enseñanza de las vanguardias: todo eso que se percibe ahora y antes no, lo que se percibe ahora distinto, la experiencia que eso implica y el sinnúmero de experimentos estéticos para vivir, experimentar y describir estos cambios, significa centrar la atención no sólo en la percepción, sino el mismo cambio que se convierte en experiencia del lector, espectador, oyente.

No siempre estamos conscientes acerca de qué es lo que le debemos a la poesía en un sentido amplio: casi todo lo que percibimos y experimentamos. Hacer poesía es la producción de modelos para experimentar, y sin tales modelos, casi no podríamos percibir nada. Estaríamos como bajo anestesia y -dependiendo de nuestros instintos atrofiados- tendríamos que andar a tropezones, ciegos, sordos y sin sentimientos. Los poetas son nuestros órganos perceptivos. -Vemos, oímos, degustamos y olemos en base a modelos que nos fueron proporcionados por los poetas. El mundo se nos aparece por medio de estos modelos. Los poetas crearon estos modelos, de ninguna manera imitaron lo que estuviera "dado" en algún lugar sin forma, primario.¹⁶

A partir de un movimiento que no padece su inclusión entre los clásicos de la historia literaria de los movimientos de vanguardia, resaltan esos intentos: más al descubierto, más al desnudo, más vulnerables.

Pero ¿de qué disponemos para tomar en consideración este horizonte?, ¿de qué ojo; qué cuerpo para este ojo; qué espacio y tiempo para este cuerpo? Y

¹⁶Vilem Flusser, *Die Schrift*, Frankfurt aM, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. p. 66. (trad.sp)

desde luego: ¿qué percepción, qué horizontes, qué sensibilidad en relación con este ojo? ¿Qué significancia para un ojo que es, como éste, ojo observador-pensante, no pasivo? Este conjunto, que es el observador, es a la vez la ventana por la que miramos hacia otras vanguardias. Retomando la observación de Jauss ya citada: ¿qué experiencia mía con el estridentismo puede haber en la experiencia *de* otras vanguardias?, ¿qué experiencia mía, con esos ojos desde esta ventana, en la experiencia *con* otras vanguardias?

Experiencia crítica -¿puedo resumirla en unos cuantos conceptos como descomposición del sujeto, fragmentación y multiplicación de tiempos y espacios, cambio de percepción, risa, indeterminación...? ¿Desintegración de los géneros como punto de partida y horizonte a la vez (historia, literatura, manifiestos dejan de ser lo que suelen ser), la apertura y con ella el cambio a la indefinición de ámbitos conceptuales como ficción, realidad, contexto? ¿La posibilidad truncada de comparar temas; la distinción entre persona, autor, narrador, yo poético, sujeto poético, personaje literario que no sólo se disuelven como distinción útil, sino que lo hacen de manera compleja usando las expectativas de los posibles lectores?

El ojo en la ventana percibe la indeterminación espacio-temporal; un sujeto cambiante que se encuentra en un ámbito que es a la vez real y ficticio, que no es ni uno ni otro y que también es ambos a la vez, que se encuentra en movimiento (movimientos irregulares, de cambio, de acelere, de velocidad que deja de ser humana) y en varios tiempos, que tiene una relación ambigua consigo mismo, y ante los objetos. La situación es similar a la de una colección. Conjunto de fragmentos resignificados, de reordenamiento abierto, ofrece la libertad de no respetarlo. Cada reordenamiento (cada lectura) da significados nuevos -y finalmente, un movimiento de vanguardia como el estridentismo y otros de este momento, es un conjunto de elementos que por las características mencionadas puede reordenarse las veces que se quiera, infinitamente. Desde estas perspectivas, pensemos la desestructuración en obras (aun cuando no se

les cuenta entre “la vanguardia”) como *Muerte sin fin* de Gorostiza, o en *Altazor*; pensemos el carácter esencialmente expositivo, poco narrativo, en eventos como la semana de arte moderno en Brasil en 1922; pensemos en movimientos donde se pierde el carácter cerrado de los géneros, como aquellos textos futuristas que describen cómo son, fueron y serán sus estrategias; pensemos en los evidentes cambios que sufre el sujeto moderno en el surrealismo.

Pero ¿eso realmente nos dice algo sobre el ojo y la ventana, sobre el crítico que ha leído, en la forma en que lo he hecho, el movimiento estridentista? ¿Cómo leer “la” vanguardia? El cambio en la percepción es evidente, y es evidente que para la crítica no existe una respuesta clara. Se abren los horizontes de lectura, lo cual deja entrever una relación de triángulo: estridentismo-yo-vanguardias: espacial, es una relación que repite el modelo de la colección, donde yo/crítico entra conscientemente. Me convierto en personaje de mi propia lectura y eso transforma, de cierto modo, a las vanguardias y me transforma a mí (¡vaya soberbia!). “Un autor no escribe cualquier libro -diría Augusto Roa Bastos-. Escribe el que quiere leer y no encuentra en ninguna parte. Entonces el autor escribe y es escrito.”¹⁷

Pero esa no es toda la soberbia: el modelo para la lectura de las vanguardias no es el estridentismo; el modelo es la relación que procuré establecer entre yo/crítico y el estridentismo: esa relación es la lectura misma. Al establecerse “yo” como un ente cambiante, se convierte en una variable con horizontes múltiples: el modelo es móvil, múltiple, modelo-exposición, modelo-colección, y ya no un modelo de lectura lineal.

Y nuevamente, el ojo y la ventana: la ventana seduce la mirada; marco de referencia, divide el adentro del afuera, y según el lado donde se sitúe el ojo, mira desde adentro hacia afuera o desde afuera hacia adentro. Colocar el ojo en el límite, en la ventana misma, implantándolo en un cuerpo abierto hacia todos

¹⁷ Augusto Roa Bastos, *La vigilia del Almirante*, op. cit.

lados, resulta anatómicamente perturbador (y dejémosnos de la aparente fealdad del asunto). El ojo está en un límite para mirar hacia todos lados, pero también es un límite en sí mismo. Como tal, ofrece una visión hacia todos los horizontes, incluso hacia el interior ya sea del propio movimiento, ya sea de sí mismo, es decir, del propio ojo crítico. “Hice de mi persona una serie de personas”¹⁸: Arqueles Vela especifica el desconcierto producido en cuanto a la percepción que, de hecho, cambia la visión de la realidad, es más, la realidad misma. Si no hay un cambio en la percepción y las condiciones de la percepción (el ojo y el límite donde se coloca y en que se convierte), no se transforman las posibilidades de apreciación. Es aquí donde se compenetran los distintos niveles del triángulo estridentismo-yo-vanguardias. Los horizontes del conjunto *perturbación-percepción* son un universo en sí, analizado aquí como universo estridentista que bien puede ser considerado como universo de las vanguardias.

Peter Bürger, desde el índice mismo de su obra¹⁹, plantea la vanguardia esencialmente en relación con algo: la ciencia literaria crítica, la sociedad burguesa, como obra de arte (es decir, dentro de un sistema de arte que exige una obra), y en relación con el compromiso (que se entiende como compromiso político). Todo ello se relaciona, a su vez, con una idea de la vanguardia como algo que sucede en el tiempo y en lugares específicos, definidos o calificados de determinada manera. Tiene, pues, historicidad, y esta historicidad funge como una especie de ancla para las categorías estéticas. En un movimiento vanguardista, donde la historicidad se cuestiona no sólo en su carácter más inmediato y cotidiano, sino justamente a nivel estético, como es el caso del estridentismo, se nos presenta un problema, del cual no podemos deslindarnos, aun cuando se nos revela en nuestra función de críticos, es decir, no como creadores sino como aquéllos que nos dedicamos a una serie de procesos de análisis, comprensión,

¹⁸Arqueles Vela, *Un crimen provisional*, en Schneider 1985, p. 248.

¹⁹Vid. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*, *passim*.

explicación y valoración de otro ente igualmente negado por sus creadores: la obra.

¿Por qué no podemos deslindarnos? Porque una propuesta estética implica, y más en el caso de la vanguardia que es rompimiento, una propuesta de lectura, un cambio necesario para la crítica, de ir ajustando los parámetros y las categorías de acuerdo a los cuales se propone analizar “la obra”. No necesariamente implica la existencia de una crítica literaria vanguardista, pero sí una que permita lecturas que no sujeten a la vanguardia a ciertos parámetros que ellas mismas niegan -como es, para el caso del estridentismo, la historicidad. Del peligro inminente advierte, una vez más, Jauss:

... una multiplicidad irritante de sentidos suelen pasar del lector o espectador provocado para transformarse pronto en nuevas costumbres receptivas, con lo cual la identificación, primeramente negada, pronto vuelve a aparecer como un escándalo aceptable. [nota: Starobinski 1970, p. 57: “*Quand l'écart est à la mode, quand il est lui-même devenu tradition, l'auteur du 'Grand Ecart' no dévie guere: c'est Antonin Artaud, volens nolens, qui fait figure de héros littéraire... Encore le succès d'Artaud, la façon dont il a été accepté comme champion de notre époque, les commentaires dont il a été entouré tendraient'ils à prouver que le scandale de son apparition correspondait à une attente assez généralement éprouvée*”].²⁰

Contextualizar, en la crítica, la no-historicidad de la propuesta estética, si bien nos explica el fenómeno, no resuelve, en sí, la contradicción. No adoptamos, justamente, este horizonte en particular que nos ofrece el estridentismo - y que nos ofrecen una buena parte de los demás movimientos de vanguardia. Eso se debe a que la crítica, se supone, debe basarse en categorías generales, y no particularizadas desde su propia época²¹, para evitar la imposición de teorías particulares por encima de una estética que no responde a ellas. El estridentismo, con su fragmentación, su concepto de no-tiempo y no-espacio, de multilinearidad, de sujeto despojado de las características del sujeto moderno como lo

²⁰Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, op. cit., p. 290.

²¹Vid. Peter Bürger, op. cit., passim.

conocemos a partir del siglo XVIII, ¿hasta qué punto nos quiere mostrar que nuestra idea de la crítica, en cuanto a la utilización de categorías generales, se está engañando? ¿Hasta qué punto el ojo en la ventana advierte que también estas categorías (la historicidad, la idea misma de disponer de categorías generales) forman parte de la cultura de una época determinada, y que las vanguardias podrían darnos pistas acerca de la necesidad de buscar otra manera de analizar formas estéticas que rompen radicalmente con las normas imperantes, y que además se ríen de nosotros sin que podamos evitarlo?

Sin título (y sin texto)

*Lo emblemático del mundo permite las transgresiones a la
realidad.*

Augusto Roa Bastos, Vigilia del Almirante

Bibliografía

Obra estridentista

- List Arzubide, *Cuenta y balance*, "La pajarita de papel", México, 2a. época, PEN Club, Centro de México, número 27, Sección Comida del martes 7 de marzo de 1944 en el Palacio de Bellas Artes.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. Jalapa, Ediciones de Horizonte, 1a. ed., 1926.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México, SEP, Cuadernos de lectura popular, 1967.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista. Opiniones*. Jalapa, Ediciones de Horizonte, 2a. ed., 1982.(1928)
- List Arzubide, Germán. *Opiniones*, en *El movimiento estridentista*, Jalapa, s.e., 1928.
- List Arzubide, Germán. *Poemas estridentistas*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.
- Maples Arce, Manuel. *El otro lado del río*, Madrid, Editorial Plenitud, 1964
- Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo*. México, FCE, 1981 (Letras Mexicanas).
- Maples Arce, Manuel. *Soberana Juventud*, Madrid, Editorial Plenitud, 1967, p.133-4.
- Maples Arce, Manuel. *Modern Mexican Art*. México, 1947.
- Vela, Arqueles. El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte. México, Ediciones Fuente Cultural, s.a.
- Vela, Arqueles. *El modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*. México, Editorial Porrúa, 1974 (1949) ("Sepan cuantos..." 217).
- Vela, Arqueles. *Historia materialista del arte*. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1936.
- Vela, Arqueles. *Sincrónicas*. México, Liberta-Sumaria, 1980.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de arte 11).

Sobre el estridentismo

- Alatorre, Antonio. "En torno a creación y tradición", en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM/UV, 1996, pp. 393-405
- Becerra, Gabriela (coord.). *Estridentismo: memoria y valoración*. México, FCE, 1983 (SEP 80, no. 50)
- Bonifaz Nuño, Rubén. "Estudio preliminar", en Manuel Maples Arce, *Semillas del tiempo*, México, FCE 1981 (Letras mexicanas).
- Escalante, Evodio "Sobre los espejismos de la crítica. El caso del Estridentismo", inédito, marzo 1996.
- Gordon, Samuel. "Notas sobre la vanguardia en México", en *De calli y ilan*, México, UNAM/ Ediciones El Equilibrista, 1995, pp. 11-35
- Labastida, Jaime. "Los estridentistas hoy", en *La palabra enemiga*. México, Aldus, 1996. pp. 122-125.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "Der Estridentismus", en *Iberoamericana*, 15, 1982.
- Monsiváis, Carlos. "Los estridentistas y los agoristas", en *Los vanguardistas en América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1970.
- Quirarte, Vicente. "La doble leyenda del Estridentismo", en *Peces del aire altísimo*, México, UNAM, 1993. pp. 119-132
- Reyes, Alfonso. "Después de once años de ausencia (entrevista de Ortega)", *Revista de revistas*, 18 de mayo de 1924, p. 10-11.
- Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de arte 11).
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*. México, Ed. de Bellas Artes, 1970.

Obras en general

- Aguilar, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México, Cal y Arena, 1988.
- Andrade, Lourdes. *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México, Aldus, 1996
- Aristóteles, *El arte poética*, III,7, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- Arp, Hans y Richard Huelsenbeck y Tristan Tzara. *DADA Gedichte*. Zürich, Arche, 1957.
- Arp, Hans. *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen und Dichtungen aus den Jahren 1914-1954*. Zürich, Arche, 1955.
- Asholt, Wolfgang y Walter Fähnders. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1995.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México, FCE, 1996 (c 1942).
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*, México, Siglo XXI, 1996 (c 1978).
- Barthes, Roland. *S/Z*. México, Siglo XXI, 1997 (1970).
- Basilio, Librado. *Los futuristas italianos*. México, UAM, 1987 (Difusión Cultural, Col. de Cultura Universitaria Serie Poesía 39).
- Benjamin, *Einbahnstrasse, Obra completa*, Frankfurt aM, Suhrkamp, 1982.
- Benjamin, Walter. "Surrealismus", en *Obra completa*. Frankfurt aM, Suhrkamp, 1982.
- Benjamin, Walter. *Passagenwerk*, Frankfurt aM, Suhrkamp, 1982.
- Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*, en *Obra completa*. Frankfurt aM, Suhrkamp, 1982.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1988 (c 1982).
- Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, 1996.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona. Anagrama, 1995 (c 1994).

- Brehme, Hugo. México pintoresco. Publicado por Hugo Brehme, Ave. 5 de Mayo 27, México D.F. s.f. (1923)
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995 (c 1989).
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt aM, Suhrkamp, 1993 (x 1974).
- Candido, Antonio. "Introducción". *Formação da literatura brasileira*, en Alberto Vital (editor), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 1996. p. 307-322.
- Candido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo", en *Ensayos y comentarios*, México, FCE/Editora da Unicamp, 1995. pp. 365-393.
- Canetti, Elías. *La conciencia de las palabras*. México, FCE, 1994 (c 1974).
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI 1a. edición completa 1996 (1a. edición, Madrid, Gredos, 1972).
- Carballo, Emmanuel y José Luis Martínez (coords.), *Páginas sobre la Ciudad de México 1469-1987*. México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988.
- Carr, Barry. *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México ERA, 1996 (c ingl. 1982).
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México UIA-ITESO, 1996 (c 1980).
- Collazos, Oscar. *Los vanguardismos en la América Latina*, Cuba, Casa de las Américas, 1970.
- Córdova, Arnaldo. *La Revolución en crisis. La aventura del maximato*. México, Cal y Arena, 1995.
- Coronado, Juan. *La novela lírica de los Contemporáneos*. México, UNAM, 1988.
- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, 1928.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin, B. A.*, Argentina, Manantial, 1996.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1929*. México, 1989.
- De Anda Alanís, Enrique X. *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*. México, UNAM/IIIE, 1990.

- De Moraes Belluzzo, Ana María (org). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. Sao Paulo, UNESP, 1990.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México, FCE, 1989.
- Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. México, UNAM, 1990 (IIE, Monografías de arte 21).
- Fisher, Philip. "City Matters, City Minds", en Scherpe (edit.), *Die Unwirklichkeit der Städte, Grossstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek / Hamburg, rororo, 1988.
- Flusser, Vilem. *Die Schrift*, Frankfurt aM, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
- Forman, Paul. *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*. Madrid, Alianza Universidad, 1984.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1996 (c 1969).
- Fowler Salamini, Heather. *Movilización campesina en Veracruz (1920-1938)*, México, Siglo XXI Editores, 1979 (1a. ed. ingl. 1971).
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek /Hamburg, Rowohlt, 1985 (c 1956)
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca, Editorial Sígueme, 1985.
- Geertz, Clifford. "Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social", en C. Geertz, J. Clifford et al., *El surgimiento de la antropología moderna* (compilación de Carlos Reynoso), Barcelona, Gedisa, 1996. p. 63-77.
- Gilly, Adolfo. *El cardenismo, una utopía mexicana*. México, Cal y Arena, 1994.
- González Alcantud, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- González Ochoa, César. *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México, UNAM, 1986 (Cuadernos del Seminario de Poética 9).
- González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México, Cal y Arena, 1989 (2a. ed.).
- Gorostiza, José. *Poesía y poética* (edición crítica, coord. Edelmira Ramírez), Madrid, Ediciones UNESCO, 1988, p. 8.

- Greenblatt, Stephen. "Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance (Einleitung)" ["Las formas del poder y el poder de las formas en el renacimiento inglés (introducción)"], en Moritz Bassler (edit.), *New Historicism*, Frankfurt a.M., Fischer Wissenschaft, 1995.
- Helena, Lúcia. "Sobre a história da Semana de 22", en Varios. *História da literatura. Ensaios*. Campinas, Brasil, Unicamp, 1994.
- Hölz, Karl (Hrsg.). *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*. Tübingen, Max -Niemeyer, 1988 (Akten des Kolloquiums Trier 5.-7. Juni 1987).
- Hugo, Víctor. "Prefacio" a *Cromwell*, París, Garnier-Flammarion, 1968. p. 61-109
- Ibáñez, Jesús. *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1985, p. 139.
- Jauss, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt aM, Suhrkamp Verlag, 1991 (c1985).
- Jauss, Hans Robert. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt aM, Suhr-kamp, 1989.
- Jiménez Muñoz, Jorge H. *La traza del poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal, de sus orígenes a la desaparición del Ayuntamiento (1824-1928)*. México, CODEX Editores, 1993.
- Klingender, Francis D. *Arte y revolución industrial*. Madrid, Ed. Cátedra, 1983.
- Lissitsky, El y Hans Arp *Die Kunst-ismen/Les Ismes de l'Art/The Ismes of Art 1925*.
- López Rangel, Rafael. *La modernidad arquitectónica mexicana. Antecedentes y vanguardias 1900-1940*. México, UAM-A, 1989 (Cuadernos temporales 15).
- Luhmann, Niklas *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt aM, Suhrkamp, 1995,
- Marinetti, *Fundazione e Manifesto di Futurismo*, 1909
- Meyer-Minnemann, Klaus. "Endloser Tod eines hartnäckigen Todes. José Gorostizas Absage an das Ideal reiner Dichtung", *Neue Zürcher Zeitung*, No. 268, 16/17 nov. 1996, p. 66.)
- O'Gorman, Edmundo. *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960.
- Olivier Debroise. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. México, Océano, 1984.

- Osorio, Nelson. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, Cuadernos del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- Paz, Octavio. *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, México, Vuelta, 1996.
- Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. 2. Modernistas y Modernos*. México, FCE, 1987.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Paz, Octavio. *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1978.
- Prigge, Walter (editor). *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*. Frankfurt aM, 1992.
- Quirarte, Vicente. *Perdese para reencontrarse: bitácora de contemporáneos*. México, UAM-A, 1985.
- Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*. México, UNAM, 1990 (IIE, Cuadernos de historia del arte 53).
- Ruedas de la Serna, Jorge. *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, México, UNAM, 1987, p. 53).
- Rusch, Gerhard. *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*. Frankfurt, Suhrkamp-Verlag, 1987.
- Schávelzon, Daniel (comp.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, FCE, 1988.
- Scherpe, Klaus R. *Die Unwirklichkeit der Städte. GrossstadtDarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek b Hamburg, rororo, 1988.
- Schlaffer, Heinz. *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1990
- Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad; la literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975.
- Schwartz, Jorge. "Ideología de las tendencias vanguardistas. Antropofagia y Pau-Brasil", en Alberto Vital (editor), *Conjuntos*, México, UNAM/Universidad Veracruzana, 1996.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polémicas, manifiestos e textos críticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 69.
- Sheridan, Guillermo (edit). *Epistolario (1918-1940) José Gorostiza*.

- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.
- Sombart, Nicolaus. "Nachrichten aus Ascona. Auf dem Wege zu einer kulturwissenschaftlichen Hermeneutik", en *Städtische Intellektuelle*, Frankfurt aM, Fischer, 1992.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996. p. 14.
- Spiegel, Gabrielle M. "Historia, historicismo y lógica social del texto en la edad media", en Françoise Perus (comp.), *Historia y Literatura*, México, Instituto Mora, 1994. pp. 123-161.
- Tavares López, Edgar. *Colonia Roma*. México, Clío, 1995.
- Tobler, Hans Werner. *La Revolución Mexicana. Transformación social y cambio político 1876-1940*, México, Alianza Editorial, 1994.
- Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole*. París, Editions du Seuil 1977.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1971, 3 vols.
- Valadés, Edmundo y Luis Leal. *La revolución y las letras*. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana. México, CONACULTA, 1990 (c 1960).
- Varios, *La ciudad, concepto y obra* (VI Coloquio de Historia del Arte). México, UNAM, 1987 (II, Estudios de Arte y Estética 19).
- Varo, Remedios *Cartas sueños y otros textos*. Introd. y notas de Isabel Castells, México, Era, 1997.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Manifiestos, proclamas y otros escritos). México, FCE (Tierra Firme), 1995 (c 1986).
- Vital, Alberto. *La cama de Procasto. Vanguardias y Polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, México, UNAM, 1996.
- Vital, Alberto. *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, UNAM, 1994.
- Von Matt, Peter. *Das Schicksal der Phantasie*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1995.
- Warning, Rainer y Winfried Wehle. *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Zahar Vergara, Juana. *Historia de las librerías de la Ciudad de México. Una evocación*. México, UNAM, 1995.

ÍNDICE

SEÑALES PARA EL CAMINO

DESDE LOS NOVENTA: LOS VEINTE	1
¿EL CAOS TIENE EDAD?	3
¿POR QUÉ?	11
UN FALSO PROBLEMA	12
DE LA IRREALIDAD: UNA PERCEPCIÓN	15
EL HISTORIADOR, EL COLECCIONISTA	18
EL UNIVERSO ESTRIDENTISTA	20

PRIMERA PARTE POSPRODUCCIÓN

LA EXPOSICIÓN	22
“LA” DÉCADA DE LOS VEINTE	33
DE LA RECEPCIÓN	50
De las intemperancias	59
De los equilibrios	64
De temáticas	70
Y nuevamente: que no convenceréis al obrero	79
De vanguardias	94
De los espejos	102
¿Leer a los estridentistas? ¿Releerlos?	103
“CECI N’EST PAS UNE PIPE”, O POR QUÉ ES FALSO EL PROBLEMA REALIDAD-FICCIÓN	107

SEGUNDA PARTE:

INDETERMINACIÓN MANIFIESTA: CINCO PERSPECTIVAS Y UN POST-SCRIPTUM

LA PERCEPCIÓN: ASUNTO DE HORIZONTES	117
DESDE LA ESQUINA	123
LOS QUE LE DAN LA VUELTA A LA ESQUINA	125
EL ESCÁNDALO	142
ENTRE LOS MANIFIESTOS, LA ACCIÓN	154
POST-SCRIPTUM	163

TERCERA PARTE:
ESTRIDENTÓPOLIS

MÁS ARRIBA QUE TODAS LAS MONTAÑAS	164
Señales telegráficas	167
Trazando líneas de fuga	171
Armando andamios	174
La topografía	178
Los pasos	184
PERSONAJES	186
Los estridentistas de ponen la máscara del Estridentista	189
Cuando se compara a los parroquianos	196
Cuando las mujeres	205
LA EXTRATERRITORIALIDAD	215
DONDE EL RELOJ REGRESA EL TIEMPO EN CADA TARDE	228

EL EXTRAÍO DE LOS SIGNIFICADOS

INDETERMINACIÓN	236
TITUBEOS	239
...MI RISA NEGATORIA Y SUBVERSISTA	241
HAY COSAS	248
EL OJO Y LA VENTANA	250
SIN TÍTULO (Y SIN TEXTO)	256

BIBLIOGRAFÍA	257
---------------------	------------