



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



Arqueles Vela, cronista. Una exploración de su obra  
periodística de 1924 a 1926.

TESIS

Que para optar el grado en

LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Presenta

NAYELI ZÁRATE GONZÁLEZ

ASESORA: YANNA HADATTY MORA.

Ciudad Universitaria, 2013



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Gibrán y a T., compañías estridentes.

A mi familia y amigos, por su apoyo.

Agradecimientos:

Esta tesis fue realizada con el apoyo del Programa UNAM-DGAPA- PAPIIT ID400312 “El pensamiento crítico de Walter Benjamin. Afinidades en tiempos de oscuridad”.

A la Dra. Yanna Hadatty Mora, por su gran ayuda y valiosos consejos.

Lo profundo, lo sabio, lo triste, lo “humano”, sigue teniendo su valor. Valor muy alto, tan alto y tan precioso que no hay por qué dárselo a todo el mundo. ¡Que les cueste su trabajo encontrarlo, como nos ha costado el nuestro saberlo! [...] ¡Que promulguen que no podemos pensar! Dos o tres personas, entre la sonrisa, estado perfecto del Dios, darán al leernos con lo que quisimos decir. Y mientras tanto, no tenemos derecho para aburrir a las demás gente. ¿Por qué no dejarlos pensar que no merecemos una seria atención?

Salvador Novo, “Bataclanicemos la vida”.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
1. ARQUELES VELA, UNA BÚSQUEDA ESTRIDENTE .....	6
1.1 UNA APROXIMACIÓN .....	6
1.2 LA CRÓNICA MODERNA COMO DISPOSITIVO ESTÉTICO-IRRUPCIÓN.....	8
1.3 <i>EL UNIVERSAL ILUSTRADO</i> .....	19
1.4 PERIODISMO E INNOVACIÓN: LA MIRADA <i>DESAUTOMATIZADORA</i> DE VELA .....	25
2. DE 1924 A 1926. UN VISTAZO <i>AUTOMOVILÍSTICO</i> A LA OBRA DE VELA EN <i>EL UNIVERSAL ILUSTRADO</i> .....	30
2.1 PANORAMA GENERAL .....	30
2.2 LA ESCRITURA VELA, CRONISTA ESTRIDENTE .....	38
3. <i>TODO SE VA ESPECTACULIZANDO</i> . LOS “COMENTARIOS FRÍVOLOS” .....	42
3.1 COMENTARIOS FRÍVOLOS. ANÁLISIS DE LA FORMA .....	42
3.2 FRIVOLIDAD Y ESCRITURA, O DE CÓMO LOS ESPACIOS DE IRRUPCIÓN SURGEN DESDE LO IMPROBABLE.....	63
4. RECORTES PARA LLENAR, UN <i>TRAMO DE LA INESTABILIDAD COTIDIANA</i> .....	73
4.1 RECORTES PARA LLENAR. UN PRIMER ENCUENTRO .....	73
4.2 <i>HUECOS MUERTOS</i> . LA ESCRITURA DESDE EL BORDE .....	91
CONCLUSIONES. UNA PUERTA ABIERTA .....	100
APÉNDICE. “ESTRIDENTISMO AUTOMOVILÍSTICO. LITERATURA BALLOON”, “COMENTARIOS FRÍVOLOS” Y “RECORTES PARA LLENAR” .....	105
BIBLIOGRAFÍA.....	130

## INTRODUCCIÓN

La pregunta sobre el estridentismo, a la luz de este siglo XXI, es una pregunta doble: hacia el pasado y el presente. El presente parece encontrarse en algo olvidado de ese pasado. En realidad han sido ya varios presentes que al cuestionarse a sí mismos se han encontrado en ese mismo lugar. ¿Se trata del origen? Si la respuesta fuera afirmativa, entonces el origen es confuso, ecléctico, contradictorio. Si fuera negativa, habría que indagar sobre cómo se pensó ese pasado a sí mismo. Parece que la pregunta sobre el estridentismo tiene respuestas impensables.

El olvido en el que se encontraba el estridentismo es cercano a otros olvidos de las llamadas vanguardias históricas de la década de 1920 en América Latina, olvidos parciales, habría que añadir. De esta manera los rescates e investigaciones sobre el tema han influido en el panorama de la historia y cultura de la región. Para tal labor hubo que dejar atrás ciertos prejuicios sobre el arte, la cultura y la literatura, lo cual implicó tener un enfoque diferente, un encuentro de diversas disciplinas. La vigencia del tema ha dado a estas investigaciones una repercusión activa, lo cual también propició la apertura de diálogos y debates en torno a las relaciones que se establecen entre las instituciones que contienen el saber y la sociedad.

El estridentismo, poco considerado durante décadas por la crítica y la historiografía literaria nacional, fue rescatado en la década de 1970. Tal vez guiados por inquietudes similares, Luis Mario Schneider, desde la investigación, y Roberto Bolaño, desde la práctica *infrarrealista*, colocaron sobre la lista de tareas pendientes una revisión de este movimiento. Los nombres de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela, que tienen ese sabor de lo desconocido, comenzaron a pronunciarse de manera más cotidiana, interactuando de manera activa en nuestras lecturas. Desde la década del setenta hasta el siglo XXI, las inquietudes, los estudios y las investigaciones han revelado aspectos sobre la cultura mexicana que parecían, hasta cierto punto, desconocidos.

El presente trabajo gira en torno a Arqueles Vela (1899-1977), escritor que ha despertado el interés de los estudiosos de las letras y la cultura no sólo mexicana, también latinoamericana, por su estilo sobresaliente en la narrativa vanguardista. Sus novelas más

conocidas son *La señorita etc.* y *El café de nadie*. Dichos trabajos se han ocupado de las formas y estrategias narrativas empleadas en estas novelas mostrando la novedad de la pluma de Vela. Entre ellos se encuentra el libro de Jorge Mojarro, *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*<sup>1</sup>, en el que se da a conocer el antecedente postmodernista de Vela en los años anteriores a su participación en el estridentismo. Mojarro realiza una investigación valiosa para conocer la trayectoria literaria de Arqueles Vela.

Sin embargo, aún hay grandes lagunas sobre la obra de este escritor. La principal razón estriba en que gran parte de su obra se encuentra esparcida en medios periodísticos de la década de 1920. *El Universal Ilustrado* de *El Universal* y *Revista de Revistas* del *Excélsior* son unas de las revistas semanales que se publicaron durante esa época, para las cuales Vela escribió con frecuencia. Se acaban de publicar, en ediciones facsimilares, *Irradiador* (1923 [2012])<sup>2</sup> revista propia del estridentismo que era editada por Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas; y *Horizonte* (1926 [2011])<sup>3</sup>, revista auspiciada por el gobierno de Veracruz del general Heriberto Jara, en la que participaron activamente algunos miembros del estridentismo.

La obra de Vela crece cuando se consultan estas fuentes. La exploración hace visible que uno de los géneros a los que recurrió con frecuencia fue la crónica. Yanna Hadatty Mora, en *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*<sup>4</sup> hace una aproximación a esta faceta desconocida de Vela. El panorama ofrecido en este libro muestra no sólo la cantidad de textos de la obra de Arqueles que no han sido tratados, también señala sus aportaciones literarias y periodísticas.

Vela escribió para *El Universal Ilustrado* de 1921 a 1927. En 1928 comenzó a publicar para *Revista de Revistas* y dejó de hacerlo hasta 1931, los textos que se encuentran en esta revista fueron enviados desde Europa y el semanario lo presentaba como uno de sus

---

<sup>1</sup> Jorge Mojarro Romero, *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*, Ciudad Quezón, Cuadernos de la Academia Filipina de la Lengua Española, 2011.

<sup>2</sup> *Irradiador. Revista de vanguardia*. Edición facsimilar. Presentación de Evodio Escalante y Serge Faucherau, México, UAM, 2012.

<sup>3</sup> *Horizonte, 1921 1927*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

<sup>4</sup> Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.



enviados especiales. El fenómeno de la modernidad fue el centro de las preocupaciones de su narrativa; se ocupó de temas (como la modernización de la ciudad de México o la creciente industria del espectáculo) y personajes emergentes (los habitantes de la ciudad, la naciente sociedad de masas que, a los ojos de Vela, tienden a la automatización).

Es difícil realizar un balance de esta faceta poco conocida de la figura de Arqueles Vela, principalmente porque sus obras no son conocidas. Lo que este trabajo ofrece es una aproximación a sus crónicas del periodo que va de 1924 a 1926, años en los que el estridentismo tuvo una presencia activa en la cultura mexicana. Al ampliar el panorama de la obra de Vela se observa que hay un programa estético que orienta su escritura: incluye tanto *La señorita etc.* o *El café de nadie* como crónicas, entrevistas y reportajes. Es decir, se trata de la construcción de un universo lingüístico que da cuenta de la experiencia de la modernidad y se inserta en el programa estridentista. Para realizar este objetivo, se presta especial atención a dos columnas que Vela publicó en 1925: “Comentarios frívolos” y “Recortes para llenar”. Con un total de 15 crónicas, la presentación y análisis de éstas muestran la amplitud de la narrativa de Vela. Aunque habría que advertir que esta investigación es apenas una aproximación que esboza un punto en la *constelación* de la obra de Arqueles Vela.

La “subjetividad lírica (atemporalidad, estatismo, interiorización e intensificación metafórica)”<sup>5</sup> son características de la narrativa de Vela que también se encuentran en sus crónicas. Que Arqueles Vela utilice con frecuencia la crónica no es gratuito. Susana Rotker definió a la crónica moderna como una “arqueología del presente”<sup>6</sup>, ésta tiene su origen en el modernismo hispanoamericano, un encuentro entre la literatura y el periodismo. Este género establece una relación estrecha entre lo real (histórico) y lo ficticio (estético). Es decir, narra el devenir histórico (principalmente eventos menores) tamizado por una voluntad estética. De esta manera, los hechos “menores” son registrados con una densidad lingüística que los liga al mundo simbólico de una sociedad. La crónica, al momento que la práctica Vela, es parte de una constelación literaria.

---

<sup>5</sup> Hugo J. Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones del Equilibrista, 1996, p. 48.

<sup>6</sup> Cfr. Susana Rotker, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 123.

La modernidad que se afirmaba en la industrialización (y los conflictos bélicos de principios del siglo xx) trajo consigo un empobrecimiento de la facultad de comunicar experiencias, de estar en relación con el otro. La posibilidad de la comunicación, según Walter Benjamin, se da gracias al lenguaje. El filósofo berlinés observó en este fenómeno que la narración arcaica/artesanal (principio de la transmisión de experiencias) estaba desapareciendo en el mundo moderno, lo cual marcaba más la dificultad de la comunicación<sup>7</sup>. La información, cuyo principal vehículo hacia la primera mitad del siglo xx era el periódico, realizaba una tarea opuesta a la narración: no transmitía ninguna experiencia, sólo noticias que al lector le resulta imposible incorporar a su vida. Sin embargo, a partir de la comprensión del desarrollo histórico de las técnicas y del arte, de una relación revolucionaria con la producción del arte, se podía vislumbrar una salida a la crisis de la experiencia, y revolucionaría a la comunicación misma. Aunque Benjamin se mostró optimista ante el posible advenimiento de un arte revolucionario<sup>8</sup>, lo cierto es que tal predicción no sucedió y se puede afirmar que aún hoy, en el siglo XXI, sigue vigente la crisis de la experiencia. Las crónicas, por su afinidad histórica y estética, se presentan como una forma de *narrar*, es decir, de transmitir una experiencia dentro del mundo moderno.

La modernización de ciudades como Buenos Aires, la ciudad de México o São Paulo hacia 1920 trajo consigo nuevas dinámicas sociales. Viviane Mahieux señala que la crónica, en este contexto, va más allá de un género literario y se convierte en una **práctica** socio-cultural, es decir, un ejercicio que parece ser pasivo pero que es activo (como leer o ir de compras)<sup>9</sup>. Los eventos y espacios narrados son más próximos al lector, lo que desarrolla una relación dinámica entre el cronista y el lector. Esta tesis toma como referencia la propuesta de Viviane Mahieux, a saber, pensar la crónica como una práctica, lo cual posibilita observaciones éticas, culturales y sociales del género.

La mirada es el punto de partida de la escritura de Vela. La vista es el sentido privilegiado, condición que podemos encontrar en *La señorita etc.* y *El café de nadie*. La

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, "El narrador", en *Para una crítica a la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 112.

<sup>8</sup> Esta idea se puede encontrar en dos ensayos de Benjamin: en *El autor como productor* [1934], México, Ítaca, 2004; y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936], Ítaca, México, 2003.

<sup>9</sup> Viviane Mahieux, *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday*, Austin, University of Texas Press, 2011, p. 24.

vista es el principio no sólo estético, sino cognoscitivo. En las crónicas la mirada va a ser crucial. Los eventos “menores” que llaman la atención de nuestro cronista tienen un atributo visual. La mirada de Arqueles Vela nos aproxima a su experiencia, una mirada que, como su narrativa. más que individual es singular.

Una de las preguntas que orienta esta investigación es sobre la posibilidad de la transmisión de experiencias, ¿es posible transmitir una experiencia a partir de un género que toma de la literatura y el periodismo? Las crónicas de Arqueles Vela tienen como centro gravitacional el despliegue de un lenguaje único, singular. Por ello no es arriesgado pensar que sus crónicas pueden comunicar, transmitir sus experiencias ciudadanas; sin embargo, habría que observar como ocurre y en que grados se transmite una experiencia, se comunica y se pone en relación con el otro.

A continuación se ofrece una investigación sobre la obra periodística de “el prosista por excelencia del estridentismo”, en la que la pregunta sobre la crónica de Arqueles Vela es también la pregunta sobre un escritor olvidado durante varias décadas, sobre un género que desestabiliza las normas, sobre las formas en las que accedemos al pasado, sobre una época que no debe interpretarse como cerrada, estática, porque ningún pasado lo es. Es una pregunta sobre las posibilidades de la escritura.

Las historias perdidas de la década de 1920 nos llegan con una suerte de melancolía, *es como decir [...] que veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría. No hay que olvidar la alegría (caótica) en que se desarrollaron. Tal vez, como dice el mismo Arqueles en la primera crónica de los Comentarios frívolos, llega con el inevitable retraso con el que llegamos todos.*

## 1. ARQUELES vela<sup>10</sup>, UNA BÚSQUEDA ESTRIDENTE

*El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo su vida.*

Walter Benjamin, *El Narrador*.

*Acaso por el nombre, Arqueles Vela nos pareció desde el principio un hombre de truco, con puertas falsas y cuevas extraviadas y nos obligó a saber qué secreto solapaba y muchas noches, entre la desazón de las distancias, lo seguimos para esculcar su sombra.*

Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*.

### 1.1 UNA APROXIMACIÓN

“Tanto los guatemaltecos como los mexicanos –dice Arqueles Vela a Luis Cardoza y Aragón– se disputan mi nacionalidad. Los mexicanos me consideran guatemalteco; los guatemaltecos, mexicano. En realidad mi nombre es Arqueles Vela, y nací en Tapachula. Mi vida es un delirio de persecución de arraigo.” Sin embargo, las pistas que hay alrededor sugieren que Arqueles Vela fue guatemalteco.<sup>11</sup> La cita anterior fue tomada de una crónica de Cardoza y Aragón publicada en 1936<sup>12</sup>, momento para el cual Vela era conocido dentro de las letras mexicanas.

En 1918 –continúa Vela– vine a la capital. Me “corren” de *El Demócrata* en 1920, por mal reportero. Para llegar a ser secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*, estudio ocho años los textos de *El Caballero Audaz*. Llego a España en 1925. Soy cargador en Barcelona y bailarín en la calle de la Aduana. Intento entrar al Tercio Extranjero, pero no soy aceptado por faltarme condiciones físicas y por adorar a Omar Kayam. Obtengo una comida a la carta durante mi estancia en Madrid –en la cárcel, desde luego–, por mis trabajos periodísticos de ideas avanzadas.

---

<sup>10</sup> El uso de mayúsculas en el nombre (ARQUELES) y minúsculas en el apellido (vela) era la manera en que el escritor firmaba sus textos.

<sup>11</sup> La evidencia más clara que existe sobre la nacionalidad de Arqueles es la actividad que en Guatemala tuvo David Vela, su hermano, así como su relación con Miguel Ángel Asturias, cfr. Mojarro Romero, *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*, Ciudad Quezón, Cuadernos de la Academia Filipina de la Lengua Española, 2011, p.

<sup>12</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Crónicas cinematográficas, 1935 -1936*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 103.

Décadas más tarde (en 1976), dirá al joven Roberto Bolaño “yo siempre seleccionaba los temas que no eran tratados por ninguno de los periodistas de mi tiempo [...] y en un estilo diferente, que a veces me los rechazaban porque me decían que no era periodístico [...] Yo vivía del periodismo [...] de manera que mi vida está más relacionada, más profundamente relacionada con la realidad circundante”<sup>13</sup>.

Conocemos a Arqueles Vela como el *prosista por excelencia* del estridentismo. A pesar de tal observación, su obra periodística de se nos presenta lejana. Una aproximación obliga al lector a una investigación que implica no pocas dificultades. La figura de Vela nos es conocida por su participación en el movimiento estridentista a través de las investigaciones (e invenciones) que críticos como Luis Mario Schneider o escritores como algunos miembros del movimiento *infrarrealista*, en el que habría que mencionar a Roberto Bolaño, realizaron en la década de 1970. Las obras de Arqueles Vela a las que tenemos acceso son *La señorita etc.*, *El café de nadie*, *Un crimen provisional*, *El intransferible*. También *Arte y Estética* e *Historia Materialista del Arte*, estas últimas pertenecen al ámbito teórico y son menos accesibles que su obra literaria. Sin embargo, durante el período que va de 1922 a 1931 podemos encontrar una buena cantidad de crónicas, artículos, columnas, cuentos y novelas cortas publicadas en revistas semanales como *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, por mencionar algunas. No habría que olvidar que *La señorita etc.* fue publicada el 14 de diciembre de 1922 en el proyecto “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado* y que una primera versión de *El café de nadie* se publicó en el mismo semanario en 1925. Otras publicaciones de Vela dentro de este periodo se encuentran en *Irradiador* y *Horizonte*, publicaciones más cercanas al movimiento estridentista y de las que recientemente se han publicado ediciones facsimilares.

Lo anterior es un esbozo de la obra periodística de Arqueles Vela, que no termina ahí y se extiende hasta la década de 1970. En 1925 se va a Europa. Visita España, Francia, Alemania, según sus textos publicados en *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas* durante ese período. Cuando regresa a México, en 1933, se encarga del suplemento de *El Nacional*. Vela tiene una participación de activismo social en la vida cultural del país después de su regreso de Europa (al parecer la convivencia con las teorías y actividades

---

<sup>13</sup> Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, núm. 62, noviembre de 1976, p. 50-51.

político-sociales del periodo entre guerras fue un cambio importante en su trayectoria intelectual, adhiriéndose a las propuestas de izquierda, sobre todo al comunismo, aunque este aspecto aún queda por investigarse debido a la poca información que disponemos de la estancia de Vela en Europa). Lo que sí se sabe es que participó en la elaboración del plan de estudios de la Escuela Normal de Maestros, y fue catedrático, hacia 1935, de esa misma institución<sup>14</sup>. Después de la década de 1930 poco se sabe sobre su obra periodística.

El tema que aquí nos ocupa es la década de 1920. El trabajo periodístico de Vela hacia ese momento obliga a pensar en una realidad compleja a la cual habrá que acercarse desde diferentes enfoques, lo cual implica una revisión de las concepciones hegemónicas sobre la literatura, el arte y la cultura.

Habría que ir a 1920. La imposibilidad de reconstruir el pasado, acceder a él *cómo verdaderamente ha sido* (pues lo que se nos ofrece son ruinas que construyen un pasado inaccesible como una totalidad), deja como tarea escribir una historia siempre diferente, a *contrapelo*. En este caso, lo que ocupa estas páginas es una época, un escritor y un género que no harían sentido desde una sola una perspectiva.

Como *prosista por excelencia* del estridentismo, no debería de sorprender que Vela se dedicara asiduamente a la crónica moderna. Ésta, como forma que toma de la literatura y del periodismo, fue practicada con regularidad desde finales del siglo XIX, teniendo como exponentes a Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío o José Martí, representantes del modernismo hispanoamericano. La crónica, debido a su medio periodístico y, en el caso que nos ocupa, a su vocación literaria, es un género heterogéneo, que se permite tratar temas que no parecen totalmente pertinentes a lo “puramente” literario, y de una forma, un estilo, que es ajeno a la labor periodística.

## 1.2 LA CRÓNICA MODERNA COMO DISPOSITIVO ESTÉTICO-IRRUPUTOR

Determinar un texto como un objeto literario depende de diferentes enfoques y consensos al interior de *la ciudad letrada*. Ciertas instituciones (académicas o editoriales, por ejemplo)

---

<sup>14</sup> Según la información del *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX, tomo IX*, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 203

ejercen parámetros para valorar el ejercicio de la escritura como literario o no. Sin embargo, algunos textos suelen presentarse desde los márgenes de estas instituciones y ponen en tela de juicio dichos parámetros. El ejercicio de la escritura también tiene una cualidad crítica por su capacidad de irrumpir y cuestionar los valores del *establishment*.

La relación que a veces se hace del texto y su contexto llega a ser una explicación mecanizada (causa-efecto) del ejercicio de escritura. Habría que mencionar que para evitar tal situación, es preciso pensar en un proceso dialéctico entre texto y contexto, proceso que no debe de ser reduccionista ni explicativo en sí mismo; un proceso dialéctico que tendría que dar cuenta de todas las tensiones que existen entre ellos (texto-contexto) y hacer un énfasis en el cual el texto no es determinado de manera absoluta por el contexto, pues el escritor desde su singularidad direcciona sus producciones escritas. Esto no implica que los escritores no intervengan en la recepción de sus textos; el ejercicio de lectura, de interpelación e interpretación dan cierta autonomía al texto. El escritor no es un objeto del transcurso lineal de la historia, sino que es un sujeto activo, capaz de tomar (o no) decisiones, de intervenir (o no) en su contexto. De manera similar, el lector no es un mero receptor, sino que actualiza y da sentido a las obras.

Son pocos los géneros que se interrogan sobre su carácter literario tal lo hace la crónica moderna. Situados en una tradición literaria (en la cual la novela es el objeto literario por excelencia), la crónica moderna pertenece a espacios opacos y difíciles de determinar. Por un lado encontramos una mercancía, un producto destinado al comercio y el entretenimiento en el espacio del periodismo; elaborada a un ritmo industrial propiciado por medios técnicos, la crónica está constituida sobre la inmediatez, característica que se ve reflejada en la brevedad de los textos. Por el otro, nos encontramos con un texto que “violenta organizadamente el lenguaje ordinario”<sup>15</sup>, actividad acompañada por la apropiación y asimilación del pasado, es decir, lo establecido como tradición literaria. Un tercer aspecto de la crónica implica la escritura de un testimonio sobre los acontecimientos cotidianos y “menores” de la vida pública. La crónica moderna toma diferentes disciplinas, creando un género que cuestiona la naturaleza de lo literario: “viene del periodismo, de la

---

<sup>15</sup> Terry Eagleton menciona que esta frase es una definición de lo literario de Roman Jakobson, en *Introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 12.

literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de *arqueología del presente* que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir”<sup>16</sup>. De esta forma, la crónica moderna se ocupa “del registro de lo latente”<sup>17</sup>. Es un género que *narra* el devenir histórico de una comunidad, pero que no se adhiere a los discursos hegemónicos de la historia, ya que las herramientas estéticas que la crónica incorpora y su referencialidad a hechos cotidianos apuntan hacia una historia alternativa.

El origen de la crónica moderna en América Latina puede rastrearse en el modernismo. En un momento histórico, que va finales del siglo XXI y principios del XX, el proyecto moderno-capitalista comenzó a ejercer, de manera sistemática y hegemónica, la racionalización de la vida social; tanto el sentido de la vida como el sentido del arte entraron en crisis, si bien es cierto que Hegel ya había proclamado el “fin del arte”<sup>18</sup>. La modernización progresista de la vida social, aquella fundamentada en una creencia absoluta en la razón, la ciencia y el progreso, se tradujo en la secularización de los valores religiosos que daban sentido a la existencia humana, sin embargo:

La secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida del mundo. La paradoja se explica si por pérdida del mundo se entiende pérdida de una realidad, de un soporte del mundo que tras la “muerte de Dios”, esto es, de la religión entendida como *religatio* [...] ha perdido la orientación. En un estado “caótico” [...] es preciso entonces definir de nuevo todas las experiencias del pensamiento y del sentimiento.<sup>19</sup>

El arte, a pesar de su fin anunciado, ofreció a los escritores modernistas una respuesta a la crisis del sentido: “[I]a nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como ‘religión del futuro’ [...] se imponía una tarea redentora secular”<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Rotker, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 123.

<sup>17</sup> Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. op cit.*, p. 37.

<sup>18</sup> Benedetto Croce explica que en las *Lecciones de estética* de Hegel (1835) el “perecimiento del arte en el mundo moderno se suelen aducir varias razones, en especial la de que prevalezcan los intereses materiales y políticos; pero la verdadera razón (dice Hegel) consiste en la inferioridad de grado que tiene el arte con relación al pensamiento puro”. Cfr. Croce, *Estética como ciencia de la expresión lingüística en general*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982, p. 328.

<sup>19</sup> Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 53.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 54



Rubén Darío, José Martí o Leopoldo Lugones, encontraron en el arte una alternativa a la crisis de sentido.

La apuesta por el arte resultó limitada. Se pueden encontrar múltiples explicaciones de la insuficiencia del proyecto modernista; uno de los motivos que interesa destacar es que la accesibilidad al arte era bastante restringida. Pero habría que matizar tal afirmación. Susana Rotket comenta que “[m]ás de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos”<sup>21</sup>, lo cual implicó un público más amplio:

Tener acceso a la cultura significaba pertenecer a una cierta minoría. Los modernistas no escriben poemas para el “gran público”. Así, de no haber sido por el espacio que ocuparon con sus crónicas en los periódicos, se hubieran limitado a producir para la élite. Las crónicas abrieron una brecha clave en el esquema de producción y recepción, una ruptura con lo que parecía destinado al placer y el lujo exclusivamente<sup>22</sup>.

A pesar de las imposiciones tecnológicas, mercantiles y de inmediatez propias del periodismo, “las crónicas son *literatura bajo presión*, mas no por ello menos literatura”<sup>23</sup>. La escritura de crónicas se encontraba inmersa en el ideario estético de los escritores modernistas. De tal suerte que la escritura de éstos ingresó al mundo simbólico y cultural de los lectores de diarios. Al incluir historia y literatura, la crónica establece una relación diferente con la realidad, ampliando el horizonte de esta última gracias al lenguaje literario que se adhiere a los hechos “menores”.

El rol que ejerció el periodismo, hacia finales del siglo XIX, no era lejano a las necesidades del Estado; sin embargo, los periódicos “empezaron a dejar de ser tan sólo difusores del predicado estatal para buscar su propio espacio discursivo”<sup>24</sup>. Lo mismo sucedió con los escritores, quienes encontraron nuevos espacios que otorgaban cierta libertad. Por otro lado, la empresa periodística comenzó a emplear capitales privados, lo que propició la apertura de espacios para el entretenimiento y la propaganda dentro del periódico.

---

<sup>21</sup> Rotker, *op. cit.*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 115, cursivas de la autora.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 93.

Las crónicas de finales del siglo XIX en Hispanoamérica son consideradas “descendientes” de las crónicas francesas publicadas en *Le Figaro* durante la década de 1850. Éstas eran “short, entertainig, and informative articles that described the major happenings of Paris.”<sup>25</sup> De ahí que surgiera la figura del *reporter*, quien se dedicaba a la inmediatez de la mera información:

Villemessant, el fundador de *Le Figaro*, caracterizó la naturaleza de la información con una fórmula célebre: “A mis lectores”, solía decir, “el incendio de un techo en el Quartier de Latin les es más importante que una revolución en Madrid”. De golpe queda claro que, ya no la noticia que proviene de lejos, sino la información que sirve de soporte a lo más próximo, cuenta con la preferencia de la audiencia.<sup>26</sup>

Las crónicas literarias se contraponen a la información, no sólo porque en ellas haya una vocación estética, sino porque tienen una vocación ética y social. Al referirse a la narración, Walter Benjamin declara que:

La narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla [...] De esta manera, su propia huella por doquier está a flor de piel en lo narrado, si no por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos.<sup>27</sup>

En un mundo industrializado, en que comienza a vislumbrarse el mundo de las multitudes, parece arrebatada una de las facultades más importantes del ser humano: la facultad de intercambiar experiencias. Dice Benjamin que “lo que está en juego en toda verdadera narración” es que “trae consigo, abierta o velada su utilidad” ya que “el narrador es un hombre que tiene un consejo para dar al oyente”<sup>28</sup>. La narración oral posibilita la comunicación y la transmisión de un consejo, pero la narración que ocurre en géneros como la novela entorpece tales características, ya que se trata de una lectura solitaria. Sin embargo, en la crónica queda algo de la facultad de intercambiar experiencias: la lectura

---

<sup>25</sup> Viviane Mahieux, *Urban Chroniclers in Modern Latin America... op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> Walter Benjamin, “El narrador”, *op. cit.*, p. 116

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 114.

común de un acontecimiento relatado con una intención literaria que implica una relación particular con el lenguaje; ya no se trata de una narración “artesanal”, sino de otro tipo de narración que involucra medios técnicos avanzados<sup>29</sup>. La crónica moderna también lleva consigo su utilidad: reconocer el espacio urbano.

Benjamin, al analizar la obra de Charles Baudelaire, dice que un moderno es “un hombre despojado de su experiencia”<sup>30</sup>, que se puede entender como la imposibilidad de comunicación. Y advierte que el único capaz de dar cuenta de una experiencia *vivida*<sup>31</sup> es el poeta, el lírico. “Afrontamos el problema de la forma en que la poesía lírica podría fundarse en una experiencia para la cual la recepción de *shocks* se ha convertido en regla”<sup>32</sup>, esa recepción es fundamental, pues el habitante de la ciudad, lugar por antonomasia de la modernidad, necesita estar preparado para un mundo en constante movimiento que pone en peligro su vida. “La idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos [...] del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria”<sup>33</sup> es el fundamento de la experiencia *vivida*.

La experiencia surge de la dialéctica de lo interior, es decir, de la conciencia, y el exterior (con el/lo otro, a través de la facultad de intercambiar experiencia): “[e]n efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva.”<sup>34</sup> No puede haber experiencia si no hay en ella un soporte histórico-social, aunque no se debe entender una continuación de la tradición, sino de una actualización y transformación: “en cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del

---

<sup>29</sup> “Benjamin concibió que era posible y necesario abordar los desarrollos del arte a partir de las transformaciones de los modos y medios de producción en cuanto éstos condicionan y afectan los cambios de la creación artística: propuso, pues, establecer una relación histórica y sistemática entre el devenir histórico de las técnicas y el del arte, a fin de hacer comprensible este último desde una perspectiva materialista emancipada de hipotecas ideológicas”, cfr. Pablo Oyarzun, “Introducción”, en Benjamin, *El narrador*, Santiago, Metales pesados, 2010, p. 15.

<sup>30</sup> Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 39

<sup>31</sup> Benjamin hace una distinción entre la “experiencia” (*Erfahrung*) y la “experiencia vivida” (*Erlebnis*) en el ensayo sobre Baudelaire. Estos dos conceptos se distinguen en alemán, la traducción al español (de H. A. Murena) utiliza esta distinción agregando el adjetivo de “vivida”, y es una experiencia que se desprende de aquello que ha sido vivido expresa y conscientemente.

<sup>32</sup> Benjamin, *Ibidem*, p. 15

<sup>33</sup> Susan Buck-Morss, “Estética y Anaestética”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Ensayos, 2005, p. 187

<sup>34</sup> Benjamin, *op. cit.*, p. 9

conformismo, que está siempre a punto de someterla”<sup>35</sup>. Benjamin observó que un método como el montaje resulta adecuado para la actualización (es decir, la irrupción del *continuum*)<sup>36</sup>. El montaje es, ante todo, un método cognitivo e histórico. José Revueltas, siguiendo a Eisenstein, dice que el montaje “consiste en la combinación, yuxtaposición e interpretación de valores diversos, a efecto de obtener un todo armónico que represente algo más que sus partes, es decir, todo lo que sea un resultado cualitativo general diferente al valor cuantitativo particular de los elementos que lo integran”<sup>37</sup>. Sin embargo, el montaje (como otras formas) corre el riesgo de ser incorporado por la industria cultural y la derecha política cuando sólo su carácter estético es tomado en cuenta: “[l]a inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de ‘estar en contacto’ con la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego la autopreservación”<sup>38</sup>.

Lo estético tecnificado da la ilusión de una realidad, una *fantasmagoría*. Ésta tiene su eficacia en que se muestra como totalidad *sobre-estimando* la percepción sensible del exterior. Lo “puramente estético” se convierte en un medio de control social. El propio Benjamin mencionó lo peligroso que puede resultar el argumento estético en su famoso ensayo *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Dice hacia el final del ensayo:

La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De esto se trata en la estatización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte.*<sup>39</sup>

Cabe hacer notar la importancia de las crónicas que logran comunicar una experiencia. Y quizá su valor debería pensarse más en torno a esta función que a su disposición estética,

---

<sup>35</sup> Benjamin, *Sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, Introducción y traducción de Bolívar Echeverría, México, Ítaca –UACM, p. 40.

<sup>36</sup> El ensayo “El autor como productor” se ocupa, hacia las páginas finales, del montaje como método.

<sup>37</sup> José Revueltas, “Lugar del cine en el arte”, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Era, 1981, p. 25.

<sup>38</sup> Buck-Morss, “Estética y...”, *op. cit.*, p. 191.

<sup>39</sup> Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 99, cursivas del autor.

aunque esta última y la transmisión de la experiencia estén secretamente ligadas. Si bien las crónicas dependen de la brevedad, la inmediatez y las necesidades de las editoriales periodísticas, hay en ellas “el signo del narrador”, incluso si las crónicas son “descendientes” de la información que el fundador de *Le Figaro* dictaba a su periódico. “De entre todas las formas épicas, ninguna ocurre tan indudablemente en la luz pura e incolora de la historia escrita como la crónica. En el amplio espectro de la crónica se estructuran las maneras posibles de narrar como matices de un mismo color”<sup>40</sup>. Un cronista que deja en la narración su propia huella, a pesar de la reproducción técnica de su narración, transmite a sus lectores una experiencia *vivida* que deja una enseñanza, un consejo, y que salta del *continuum* de la historia (entendida y narrada como progreso) a través del fragmento. Pareciera que el uso de la crónica moderna que nos ocupa es inexistente, al menos para la economía capitalista; sin embargo, la *valor de uso* es más bien cultural.

La crónica como objeto estético de irrupción, se singulariza a partir de incorporar dos discursos: por un lado un discurso anclado en la “voluntad de estilo”, es decir, una relación singular con el lenguaje; por otro lado tenemos un discurso que se remite al devenir histórico. Ambos discursos (el literario y el histórico) no se excluyen, sin embargo, dado que el periódico es el principal vehículo de la crónica moderna, el quehacer literario parece innecesario y decorativo.

Hacia 1920, el panorama para la crónica moderna era otro. A diferencia de finales del siglo XIX, durante el siglo XX algunas ciudades latinoamericanas (como Buenos Aires, São Paulo y la ciudad de México) comenzaron a modernizarse:

La instalación de electricidad, los nuevos medios de transporte público, el tráfico creciente, los anuncios luminosos, teléfonos, nuevos centros comerciales, también en barrios periféricos, salas de cine, discos, radios, periódicos y revistas ilustradas con fotografías de gran tiraje, nuevos deportes –fútbol, boxeo, tenis–, avisos de publicidad para productos de consumo de procedencia norteamericana, una moda femenina que cada vez necesitaba menos tela y modelaba la silueta de la mujer según el ideal deportivo-andrógino... Todo ello imprimió a las ciudades un carácter y un ritmo de vida radicalmente distinto, nuevo.

---

<sup>40</sup> Benjamin, “El narrador”, *op. cit.* p 122.

Parecía que el tiempo mismo se aceleraba, arrastrando en pos de sí no sólo costumbres y tradiciones, sino todo un orden social y cultural.<sup>41</sup>

Los cronistas de la década de 1920 se vieron influidos por los preceptos vanguardistas. Las llamadas vanguardias históricas<sup>42</sup> rompieron con la idea clásica del arte. En este periodo el arte toma conciencia histórica sobre sí mismo y se concibe como producción, como trabajo humano. La ruptura se da, sobre todo, contra la “institución arte”: “Con el concepto de institución arte –dice Peter Bürger–, me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución de arte, como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras”<sup>43</sup>. Cuando hablamos de América Latina, habría que detenerse en las diferencias. Parece más pertinente pensar la vanguardia como “un discurso cultural –y no sólo literario [...], de ocurrencia continental, si bien no homogénea ni con la misma intensidad y/o características en los distintos países y grupos.”<sup>44</sup> Lo cual implica que las diferentes vanguardias en América Latina no fueron una copia de las europeas, sino que se asimilaron a los procesos históricos de la región:

En este sentido, las características que Bürger propone en su modelo de análisis [ataque a la institución arte; anulación a las fronteras entre arte y vida; anulación de la excepcionalidad del artista] son fácilmente reconocibles en las diferentes experiencias vanguardistas, pero la concepción histórica de fondo que las sustenta, y que hace del concepto de ruptura casi un sinónimo de vanguardia (ideología de lo nuevo como absoluto), se presenta como inadecuado frente a la historia latinoamericana. [...] La adopción de un modelo de análisis europeo y la consecuente concepción de un tiempo progresivo y homogéneo, como un

---

<sup>41</sup> Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 50.

<sup>42</sup> Andreas Huyssen establece la diferencia entre las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, con los movimientos de vanguardia de los años setenta, a pesar de que son parte de un mismo proceso histórico. Mientras que los movimientos de vanguardia reaccionan contra la “institución-arte”, la vanguardia de los setenta (o posmodernismo, según el análisis de Huyssen), más que atacar dicha institución propone una “la paradoja de un arte que simultáneamente quiere ser arte y antiarte y de una crítica que pretende ser crítica y anticrítica”. cfr. “En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70” en José Picó, compilador, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1990.

<sup>43</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1974. Antagonismo

<sup>44</sup> Viviana Gelado, *Poéticas de la Transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 34.

*continuum*, no pueden dar cuenta, en el contexto latinoamericano, de una historia hecha de tradiciones cruzadas y superpuestas, de una topografía factual irregular.<sup>45</sup>

Las vanguardias no sólo reaccionaron contra la propuesta modernista, a saber, la sacralización del arte, sino que también reaccionaron contra el realismo y el naturalismo, que se fundamentan en “conceptos seculares de la mimesis”<sup>46</sup>. Alfredo Bossi declara que “la libertad estética es el *a priori* de todas la vanguardias literarias”, y continúa:

El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar.<sup>47</sup>

Romper la barrera establecida entre el arte y la vida cotidiana significó acceder a espacios ajenos a la producción artística clásica. De esta forma se dio un acercamiento con la cultura popular, con los saberes artesanales y con los avances tecnológicos.

Algunos escritores vanguardistas (como Mario de Andrade en Brasil, Roberto Arlt en Argentina y el mismo Vela en México) practicaron la escritura de crónicas; ellos encontraron en el periódico un espacio en el que era posible dar a conocer sus propuestas estéticas, aunque también observaron las amenazas que la naciente industria cultural anunciaba: “En la toma de distancia frente a la prensa moderna, los autores [...] más vinculados con las denominadas vanguardias históricas optarán como cronistas por la variante democratizadora y mediática del género, midiendo los pasos entre la mayor cercanía con el periodismo y la noticia, o la adhesión a la literatura y la ficción.”<sup>48</sup>

Viviane Mahieux en su libro *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday*, habla de una diferencia notable entre la crónica de los modernistas y la crónica de los escritores de la década de 1920. Advierte que mientras la modernización para los primeros era lejana a los lectores (Martí desde Nueva York o

---

<sup>45</sup> *Ibidem* p. 34.

<sup>46</sup> Cf. Niemeyer, *op. cit.*, 57.

<sup>47</sup> Alfredo Bossi, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Jorge Schwartz, *La vanguardias latinoamericanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 24.

<sup>48</sup> Hadatty Mora, *La ciudad paroxista... op. cit.*, pp. 36-37

Gutiérrez Nájera pensando en París), la modernización para los segundos fue local. La modernización *real* de las ciudades latinoamericanas a principios del siglo XX trajo consigo la necesidad de representar el espacio-vivido, lo cual provocó un movimiento dialéctico entre los textos y sus contextos, entre escritura y lectura, finalmente entre escritor y lector. El pasado de los espacios públicos y el presente de la ciudad renovada, crearon un espacio de memoria en donde cronistas y lectores conformaron en la cotidianidad una imagen colectiva de la ciudad que se modernizaba.

La crónica, para Mahieux, más que un género es una **práctica**, pues estaba destinada a un público amplio, por ello lo escrito tenía que ser *accesible*, que no implicara una serie de conocimientos especializados o eruditos por parte del lector para comprender los textos. Esta práctica debe entenderse como activa, pues es un “art of making” sin que lo parezca (las actividades diarias como caminar, leer o comprar). Ya que las crónicas son leídas dentro de la actividad cotidiana, “for this reason, the chronicle involved a practice of writing that imagined, and even generated, a common practice of reading”<sup>49</sup>. Los puntos de contacto que permite esta práctica común son: “[the] everyday urban life, shared public spaces, and the daily paper.”<sup>50</sup>

El narrador que deja huella de sí en su narración también deja la huella de los espacios que narra, filtrados por su experiencia y fijados en la memoria colectiva. Los modernistas reconstruyeron los espacios de sus crónicas (en este caso Martí y sus crónicas sobre Nueva York son ejemplares), pero la relación que existía con los lectores estaba atravesada por la distancia. Los cronistas de los años veinte incorporaron sus espacios cotidianos a su narración y sus espacios cotidianos eran sus ciudades. Esto implica una escritura dinámica en la cual el espacio habitado, los cronistas y los lectores están en diálogo construyendo la vida cotidiana de la ciudad.

Los componentes estéticos (desde formas narrativas hasta imágenes y fotografías) despertaron el interés del público, pero también se convirtieron en herramientas de comunicación social. De esta manera los cronistas utilizaron las herramientas de la naciente industria cultural a su favor para despertar la atención del público.

---

<sup>49</sup> Mahieux, *op. cit.*, 24

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 25.



Las crónicas que participan de la *transmisión de la experiencia* logran ser un dispositivo que interrumpe el flujo de la información incesante y alienante de la prensa. Se tratan de dispositivos estéticos, es decir, dispositivos sensitivos que mantienen una relación especial con el lenguaje (escrito o plástico) que ofrecen conocimientos y aprendizajes a sus lectores. El cronista, por otro lado, accede a la experiencia *vivida*, una experiencia filtrada por la conciencia. Por eso es capaz de comunicar una experiencia. Sin embargo, el hombre moderno es un hombre despojado de su experiencia, por lo cual habría que concluir, de manera provisional, que la experiencia transmitida es apenas una aproximación.

La crónica moderna de la década de 1920 se encuentra atravesada por las posibles formas de comunicación que ofrecen tanto las dinámicas de las vanguardias como las intenciones de la industria cultural. Son textos heterogéneos, que crean un público, que se ocupan de los espacios públicos, pero que son narrados desde la subjetividad del cronista, desde su experiencia. Las contradicciones no son pocas. (Sin pasar por alto que se tratan de crónicas de hace casi noventa años. Las lecturas que se realizan en la actualidad desentierran elementos a los que se prestó poca atención; aunque quizá se trate de una relación dialéctica entre el pasado y el momento en que se escribe esta tesis.)

Es en estas circunstancias que las crónicas de Vela se insertan en la vida cultural del México en vías de modernización después de la etapa armada de la Revolución.

### 1.3 *EL UNIVERSAL ILUSTRADO*

En la década de 1920, una buena parte de la obra periodística de Arqueles Vela se publicó en *El Universal Ilustrado* y fue nombrado jefe de redacción del semanario en 1922.<sup>51</sup> La pregunta obligatoria, entonces, es sobre el espacio textual: “el *Ilustrado* de los novecientos veinte puede leerse como un proyecto que toma de las vanguardias para crear un público y seguir vigente comercialmente.”<sup>52</sup> Este semanario se instala en la vida cultural de México desde un espacio heterogéneo o, como dice Viviane Mahieux, un espacio de montaje en el cual lo estético, lo comercial y lo cultural se encuentran.

---

<sup>51</sup> Mojarro Romero, *Multánime. La prosa vanguardista... op. cit.*, p 27.

<sup>52</sup> Mahieux, “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 45, No. 2, 2011, p. 378-379.

El director de *El Universal Ilustrado* durante esta década, Carlos Noriega Hope<sup>53</sup>, ofreció espacio y apoyo a las propuestas literarias y estéticas innovadoras (como el estridentismo) dentro del semanario. Publicado el 29 de septiembre de 1921, en *Comentarios del director*, Noriega Hope escribió, según testimonia J. M. González de Mendoza en el homenaje que el Instituto Nacional de Bellas Artes realizó en conmemoración del 25 aniversario luctuoso del director:

El ideal de esta revista es un ideal frívolo y moderno, donde las cosas trascendentales se ocultan bajo una agradable superficialidad. Porque es indudable que todos los periódicos tienen su fisonomía y su espíritu, exactamente como los hombres [...] Los hay frívolos aparentemente vacíos, pero que guardan en el fondo ideas originales y una humana percepción de la vida. Quizás este semanario, dentro de su espíritu frívolo, guarda el perfume de una idea [p. 34]



Caricatura de Carlos Noriega Hope realizada por Audiffed en 1924, tomada de *Por las pantallas de la ciudad de México*, de Ángel Miquel, p. 79.

En las páginas de *El Universal Ilustrado* escribieron personajes como Luis G. Urbina, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Cube Bonifant, Salvador Novo, Manuel Maples Arce, José Juan Tablada, Mariano Azuela; se publicaron algunas crónicas de Enrique Gómez

---

<sup>53</sup> La figura de Carlos Noriega Hope no sólo es importante para *El Universal Ilustrado*, lo es para la constelación cultural del México de 1920. Noriega Hope estuvo en California, Estados Unidos, como corresponsal de *El Universal*, donde se interesó mucho por el cine. Para conocer más sobre Noriega Hope consultar *Carlos Noriega Hope, 1896-1934*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1959.

Carrillo, traducciones de escritores de diferentes lugares y épocas, y un largo etcétera que la heterogeneidad de este proyecto cultural.

El objetivo del semanario era acceder a un público más amplio: el de la cultura urbana popular. Aunque se estima que sólo el 25 por ciento de la población podía leer en ese momento<sup>54</sup>, el semanario era más accesible que los libros. Esto obligó a los escritores a ser eclécticos, abiertos, no especializados en su tema:

El eclecticismo del *Ilustrado* tenía su lógica: en esos años de re-invenición nacional, se necesitaba una tabula rasa [...] En un país como México, en el cual los rápidos progresos tecnológicos que inspiraban la experimentación literaria coexistían con una necesidad a nivel institucional de reorganizar y renovar el imaginario nacional, la distancia entre las vanguardias y las industrias que supuestamente critican se acortan. México era un país en busca de lectores y, en este aspecto, las necesidades de movimientos artísticos y de una incipiente industria cultural eran la misma: crear un público.<sup>55</sup>

La forma del montaje del semanario no sólo se observa en la incorporación de temas diversos, ya que también se ocupaba de la imagen, la ilustración y la tipografía, en donde convivía la publicidad con el trabajo de ilustradores como Jorge Duhart, Gabriel Fernández Ledesma, Andrés C. Audiffred y Fernando Bolaños Cacho, quienes utilizaban técnicas modernas, cercanas a las técnicas vanguardistas (piénsese que el *montaje* fue una de las técnicas privilegiadas por las vanguardias). El lector se introducía en una revista que exhibía las tendencias artísticas desde una exposición gráfica, incluso cuando estas técnicas no eran aceptadas en su totalidad. La manera en que se armaba *El Universal Ilustrado* no está alejada del objetivo principal de las vanguardias: acercar el arte a la vida.

---

<sup>54</sup> Según Mahieux, *op. cit.*, p. 388.

<sup>55</sup> Mahieux, *op. cit.*, 391.



Portada de *El Universal Ilustrado*, 16 de julio de 1920. Ilustración de Fernando Bolaños Cacho.

De esta forma, el semanario construyó un espacio móvil y en relación con la ciudad, que hizo de la revista una cartografía cultural del paisaje urbano, y que resultó en una invitación a sus lectores a *la modernización*. Si bien podría considerarse una democratización de los bienes culturales (y en parte lo fue), no habría que olvidar que se trató de un proyecto de la naciente industria cultural.

*El Universal Ilustrado* también fue un espacio que generó debates en torno a la literatura (y las artes). Semanarios como éste o *Revista de Revistas* (entre otras numerosas publicaciones que tuvieron menor suerte en su publicación y difusión, entre ellos *El Machete*, órgano del Partido Comunista de México) fueron vehículos de la discusión sobre la actualidad, realidad y provenir de la literatura mexicana moderna.

Una de las tareas de la institucionalización del Estado mexicano que se construía después de la fase armada de la revolución fue definir las esferas culturales. “El nacimiento de la literatura mexicana moderna coincide con un proceso de re-institucionalización del

campo de producción cultural en el marco del nuevo régimen post-revolucionario”<sup>56</sup>. El ambiente que se vivía era, hasta cierto punto, anárquico, y la dirección que tomaría el país estaba abierta a múltiples posibilidades.

Dentro del “ideal frívolo” de *El Universal Ilustrado* del que habla Carlos Noriega Hope, se dio uno de los debates más significativos sobre el carácter moderno de la literatura mexicana.

El año de 1925 es una encrucijada para los distintos grupos en pugna, quienes inician una de las polémicas más álgidas en la historia cultural en México. El detonante fue un artículo titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana” de Julio Jiménez Rueda, publicado por *El Universal Ilustrado* el 21 de diciembre de 1924, seguido casi de inmediato por una afirmación de sus tesis en el artículo de Francisco Monterde “Existe una literatura viril” del 25 de diciembre.<sup>57</sup>

Sobre la “virilidad” y el “afeminamiento”, la polémica no giró sólo en el aspecto de género. Dice Ignacio Sánchez Prado que esta “contienda” se debe entender en un eje “nacionalista-cosmopolita, mexicanizante-europeizante” (porque suele interpretarse como un ataque personal al grupo de los *Contemporáneos* y sus especulaciones en torno a la homosexualidad de algunos de sus miembros). Lo viril representaba lo nacional-mexicanizante; lo femenino era cosmopolita-europeizante. En este debate no habría que pasar por alto la labor de José Vasconcelos en el ámbito de la educación, ni tampoco a la producción plástica, sobre todo a los muralistas, cuya visión de lo mexicano en sus obras es de carácter masculino.

El 22 de enero de 1925 se publicó una encuesta en *El Universal Ilustrado* titulada “¿Existe una literatura mexicana moderna?” y que continuó en el siguiente número, el 29 de enero, a la que respondieron escritores como Federico Gamboa, Salvador Novo, José Vasconcelos, Kyn Taniya, entre otros. Los testimonios que a continuación se exponen son los de Salvador Novo y Kyn Taniya (Luis Quintanilla del Valle), ya que se trata de

---

<sup>56</sup> Ignacio Sánchez Prado, “Vanguardia y campo literario: la revolución mexicana como apertura estética”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXIII, No. 66, 2° semestre de 2007p. 187.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 189.

escritores jóvenes que estuvieron involucrados con las propuestas vanguardistas (Kyn Taniya participó activamente con los estridentistas).

El testimonio de Salvador Novo dice: “Sospecho, pues, fundadamente, que existe una literatura mexicana moderna, cuya buena reputación de muchachita fresca y viril han querido opacar las lenguas doloridas y apolilladas de los que discuten sin crear”<sup>58</sup>. Novo hace un guiño a la polémica sobre el afeminamiento, con cierto tono ácido.

Por otro lado, la respuesta de Kyn Taniya del 29 de enero de 1925, fue publicada con el subtítulo KYN TANIYA CONTA LOS INTELECTUALES, en el que Kyn Taniya explica que es evidente que existe una literatura mexicana MODERNA porque es actual, y debe entenderse la modernidad como actualidad, vivir el momento presente (que tiene fuertes resonancias con el manifiesto *Actual-Nº 1, Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*).

Esta polémica y sus múltiples respuestas no son producto del azar. Aquí habría que mencionar la importancia de la figura de Carlos Noriega Hope y su visión para ampliar no sólo los espacios del semanario, sino también para intervenir en el panorama cultural.

El semanario va mostrando su complejidad. Por un lado tenemos un semanario dedicado al divertimento de sus posibles lectores, una especie de catálogo en donde se exhiben mercancías de la naciente industria cultural. Pero no todo el contenido del semanario se dirige a un público en general; una buena parte del contenido va dirigido a lectores más especializados, involucrados en la producción artística y literaria. Se trata de un semanario amplio que intenta llegar al mayor público posible a partir temas variados en cuanto a su diversidad y su grado de especialización.

*El Universal Ilustrado* es un espacio ambivalente, armado desde la técnica del montaje que no está exento de contradicciones; en donde conviven diversas tradiciones que van desde la mirada nostálgica y melancólica por los tiempos que ya se han ido cuando la literatura tenía un valor por la búsqueda de lo sublime y consagrarse a la Belleza, la Verdad... hasta una tendencia contemporánea a su publicación por intentar introducir el arte a la vida, por su carácter lúdico, *frívolo*, pero no por ello *menos literario*, ni

---

<sup>58</sup> En *El Universal Ilustrado*, 402, 22 de enero de 1925, p. 31.

desinteresado del quehacer artístico. En este sentido *El Universal Ilustrado* se presenta como una metáfora de la ciudad durante esos años, sin definirse, abierto a múltiples posibilidades.

#### 1.4 . PERIODISMO E INNOVACIÓN: LA MIRADA *DESAUTOMATIZADORA* DE VELA

Aunque no tuvo una columna constante, Vela publicó en *El Universal Ilustrado* con frecuencia. Como sugiere Yanna Hadatty, “Podría decirse que Vela, tal como el semanario, antes de ser vanguardista fue moderno.”<sup>59</sup>

J. M. González de Mendoza, dice en el testimonio citado anteriormente, que “Como el estridentismo se avenía mal con la vida cotidiana, por muy llena de estridores que ella esté, Arqueles Vela lo reservaba a la alta literatura, y en la revista escribía artículos atractivos para todos los lectores” [p. 35]. La carrera literaria de Vela comenzó en el periodismo.

En 1920 publicó *El sendero gris y otros poemas inútiles*, libro de poesía cuya afinidad estética era postmodernista. Piénsese que sólo dos años después se publicó *La señorita etc.* De *El sendero gris* a *La señorita etc.*, existen dos años en los cuales su escritura fue practicada en medios periodísticos:

De lo que no cabe duda –dice Jorge Mojarro- es que Vela imprimió al trabajo periodístico una soltura, una desinhibición y un estilo verdaderamente rupturistas, además de una libertad temática que lo asomaban hacia temas dispares y, a veces, insólitos [...] jugando con los límites de la crónica o el artículo. Si Maples Arce había conseguido romper con las convenciones en el campo de la lírica, Arqueles había hecho lo propio con la crónica<sup>60</sup>.

El estilo de Vela es inconfundible, debido a que su narrativa “pone en juego los más variados recursos estilísticos con el deliberado propósito de producir extrañamiento en el lector” gracias a “su fuerte carácter lírico-vanguardista que se manifiesta en la proliferación de metáforas e imágenes”<sup>61</sup>. Tales características también se encuentran en los textos que

---

<sup>59</sup> Hadatty Mora, *op. cit.*, p. 61.

<sup>60</sup> Mojarro Romero, *op. cit.*, 56.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 87.

publicó en el semanario, incluyendo sus crónicas. Vela publicó en *Irradiador* su “Teoría abstraccionista”, en la cual declara que:

Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad. Nadie vive una vida como la de los personajes de las novelas románticas. Nuestra vida es arbitraria y los cerebros están llenos de pensamientos incongruentes. [...] La teoría abstraccionista, no es una teoría, sino una insinuación de afirmar la personalidad. [...] Un arte en que el sincronismo emocional tenga una equivalencia con ese ritmo sincrónico del ajetreo de la vida moderna<sup>62</sup>.

Vela construye un universo lingüístico cuya preocupación central es la modernidad; en él da cuenta del proyecto moderno, pero no desde una posición optimista, sino desde una posición crítica en la que se cuestiona la continuidad lineal (progresista) de la existencia. El lenguaje, como explica Walter Benjamin en su ensayo *Sobre el lenguaje general y el lenguaje de los hombres*, no es un medio que hace posible la comunicación (*a través*), sino que es *en* el lenguaje donde se realiza la comunicación<sup>63</sup>. Podría pensarse que las obras literarias construyen un lenguaje propio, no como medio para comunicar, sino como la comunicación misma. El panorama que se ofrece al revisar los textos de Vela publicados en *El Universal Ilustrado* muestra la amplitud de su lenguaje literario.

Fragmentación, subjetividad y simultaneidad son características de la narrativa de Vela. Éstas tienen su origen en la **mirada** y es a través de ella que tenemos acceso a ese acontecer caótico y absurdo.

La **mirada** se convierte en una especie de método, y habría que atender su particularidad. Beatriz Sarlo, siguiendo a Christine Buci-Gluckmann dice que se puede “alcanzar ‘una escritura del detalle, donde el ver y el saber se dan al mismo tiempo’”<sup>64</sup>. Al referirse a Roberto Arlt, Sarlo afirma que “[s]us modos de mirar (exclusión de la melancolía, acidez de la crítica, precisión) son un método”<sup>65</sup>. En este sentido pueden utilizarse referencias en torno a la fotografía, una expresión artística/mecánica/científica

---

<sup>62</sup> Arqueles Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista” en *Irradiador*, Número 2 [s.p.], Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2012.

<sup>63</sup> Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”, en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 129.

<sup>64</sup> Beatriz Sarlo, *La ciudad vista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 15.

<sup>65</sup> *Ibidem*. p. 15.



que no sólo iba a ser utilizada y valorada por las vanguardias, sino que iba a formar parte importante de su propuesta estética. Al igual que en las crónicas, “la fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia a la realidad. De estar ‘allá afuera’, el mundo pasar a estar ‘dentro’ de las fotografías.”<sup>66</sup>

El compromiso de la poesía con la concreción y la autonomía del lenguaje es paralelo al compromiso de la fotografía con la visión pura. Ambos implican una discontinuidad, formas desarticuladas y unidad compensatoria: arrancar las cosas del contexto (para verlas de una manera nueva), enlazar las cosas elípticamente de acuerdo con las imperiosas aunque a menudo arbitrarias exigencias de la subjetividad.<sup>67</sup>

Las anteriores citas fueron tomadas del ensayo “El heroísmo de la visión” en la que la autora se concentra en la actividad fotográfica de Edward Weston. Y como se sabe, este fotógrafo norteamericano participó activamente en el estridentismo<sup>68</sup>. Lo cual sugiere que la mirada es uno de los elementos a destacar en el estridentismo.

“La mirada desautomatizadora de Vela”<sup>69</sup> arranca *las cosas del contexto (para mirarlas de una manera nueva)*. Las crónicas correspondientes a esta época nos muestran una historia que resulta hasta cierto punto desconocida. Este género, que involucra la referencialidad al presente inmediato y la vida cotidiana de una ciudad en vías de modernización, obliga a sus lectores a repensar la constitución de la ciudad de México. Por ello es difícil deslindar tajantemente la ciudad “real” de las invenciones y ficciones que Arqueles articula en su escritura. Tomar partido por lo histórico o por lo literario resulta engañoso. Silvia Pappé publicó en 2006 un libro titulado *Estridentopolis. Urbanización y montaje*, una obra que da cuenta del imaginario estridentista sobre la ciudad. Dice Pappé: “mi interés no se centra en la posibilidad de rastrear la ciudad (la ciudad de México, o

---

<sup>66</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 119.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>68</sup> Fotografías de Weston ilustran el tercer número de *Irradiador y El movimiento estridentista* de List Arzubide. También se sabe que expuso parte de su obra en El café Europa, mejor conocido como *El café de nadie*, el 12 de abril de 1924. Cfr. *La mirada de la ruptura: Edward Weston*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994. En el siguiente capítulo encontraremos un texto de Vela que se leyó ese mismo día en *El café de nadie* titulado “La tarde estridentista. Historia del café de nadie”.

<sup>69</sup> Cfr. Hadatty Mora, “Literatura de instantes a infinitos” en *Literatura Mexicana*, Vol. XVIII, Núm. 1, 2007.

cualquiera otra ciudad concreta) en los textos literarios y las artes visuales. Lo que pretendo es observar cuáles son los elementos urbanos proyectados desde esos textos e imágenes”<sup>70</sup>

El propósito de un libro como el de Silvia Pappe es dar cuenta de los imaginarios de donde surge lo literario sin tener que recurrir a las referencias históricas, lo cual implicaría “leer la literatura en función de su parecido con las distintas realidades históricas, lo cual nos conduce [...] a duplicar el conocimiento histórico previamente establecido”<sup>71</sup>. Esta lectura implica pensar en la autonomía de la literatura, postura que es admirable, especialmente cuando se trata de temas como el estridentismo. Pero en el caso de estas crónicas, la ciudad de fondo sí es la ciudad de México. No se trata de una representación realista de la ciudad, sino de una manera particular de aprehender el espacio cotidiano, una experiencia que también parte de un proceso de escritura. Se trata de una crítica de la representación mimético-realista que surge de la mirada desautomatizadora de Vela. En las crónicas, sobra decirlo y siguiendo a Pappe, opera no sólo el contexto (la época y el espacio), sino un imaginario urbano de la sociedad, y del estridentismo como movimiento de vanguardia. Encontramos en las crónicas de Arqueles una experiencia *vivida* de la ciudad de México durante la década de 1920.

Pappe comenta que “se tendría que relatar lo complejo que resulta en la retrospectiva el que algunos de estos jóvenes experimenten en el campo de la estética y en el del comportamiento social, que rompan con las reglas [...] a la vez que perciben y expresan la total incertidumbre”<sup>72</sup>. Por un lado se encontraban en medio de una lucha por el campo político, donde el poder aún estaba en disputa; por el otro, “el ámbito de la modernización urbana posterior al porfiriato”. He aquí el contexto que habitaron estos jóvenes. “En medio de todo eso, no sólo cambian las perspectivas, también se construyen otras; surgen nuevas subjetividades, con nuevos puntos de vista. Tendríamos que hablar, entonces, de miradas”.<sup>73</sup>

Se puede observar que la narrativa de Vela está construida desde diversos elementos en tensión. A partir del análisis de las crónicas que se harán en los siguientes capítulos,

---

<sup>70</sup> Silvia Pappe. *Estridentopolis. Urbanización y montaje*. México, UAM, 2006, p. 57-58.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 19.

estaremos en relación con Arqueles Vela desde su escritura y su singular mirada. Por un lado nos encontramos su manera particular de construir un texto con elementos estéticos, con recursos literarios, filtrados por su manera de observar. Por otro lado encontramos una relación con los elementos, temas y personajes de las crónicas que se van constituyendo en un mundo simbólico a través de la escritura. Arqueles Vela, a través de sus crónicas, pasea en la ciudad, observa. Pero lo devuelve, a nosotros sus lectores como escritura.

En Vela, en sus crónicas, sus novelas, es posible observar a un narrador. Transmite sus experiencias. Pero como un moderno, está despojado de ellas. Sin embargo, Arqueles Vela es un narrador *que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo su vida.*

## 2. DE 1924 A 1926. UN VISTAZO AUTOMOVILÍSTICO A LA OBRA DE VELA EN *EL UNIVERSAL* *ILUSTRADO*

*Que las emociones se emproren hacia un sensacional “raid” de la espiritualidad, batiendo todos los “records” del automovilismo y de la aviación.*

ARQUELES vela, “Estridentismo automovilístico.  
Literatura balloon”

### 2.1. PANORAMA GENERAL

Si bien el estridentismo había contado con el apoyo de la prensa desde 1922 con la reseña/defensa de Vela sobre el libro de Maples Arce (*Andamios Interiores*, de ese mismo año), publicada el 31 de agosto en *El Universal*, fue hacia 1924 cuando el movimiento tuvo mayor presencia en *El Universal Ilustrado*. Luis Mario Schneider considera “el gran triunfo del estridentismo” el estudio de Pablo González Casanova sobre *La señorita etc.* titulado “Las metáforas de Arqueles Vela” cuyo subtítulo reza: “La filología y la nueva estética”, texto que fue publicado el 29 de mayo de 1924 en el semanario dirigido por Carlos Noriega Hope<sup>74</sup>.

El 5 de mayo 1924 Vela publicó “En el plano oblicuo de Alfonso Reyes”<sup>75</sup>. Esta crónica-entrevista da cuenta de la sensibilidad moderna del autor de “La visión de Anáhuac”, sensibilidad que no deja de ser mexicana: “[s]u mexicanismo no está en las portadas de sus libros, ni en lo pintoresco, ni en lo superficial de lo mexicano. Su mexicanismo es espiritual. No es de museo... Es algo intrínsecamente nuestro. Pero algo que puede ser universal, cósmico...”. Suma, tal lo hiciera Maples Arce en *Actual*, a Reyes dentro del movimiento estridentista: “Cambiar el ‘metier’ estético, estar a la moda, es muy fácil –dice–, pero renovarse interiormente, sentir hondamente, sinceramente, el nuevo temblor artístico, es mucho más difícil... Por eso los estridentistas, como los ultraístas en España, lo consideramos un elemento nuestro.”

---

<sup>74</sup> Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México, op. cit.*, XVIII

<sup>75</sup> Arqueles Vela, “En el plano oblicuo de Alfonso Reyes”, en *El Universal Ilustrado*, 366, 5 de mayo de 1924, pp. 32-33, 59.

También en 1924 Vela publicó “Díaz Mirón, parroquiano del café ‘Diligencias’”, el 26 de junio<sup>76</sup>. En él habla de las aventuras que él y Febronio Ortega enfrentaron para entrevistar a Salvador Díaz Mirón en el puerto de Veracruz. Arqueles describe al poeta: “Díaz Mirón es el verdadero vecino del mar. Tiene eso profundo y desconcertante del mar. Ante él nos estupefactamos y abrimos la boca como ante el mar. Construye sus poemas con la misma paciencia con que el mar decora las rocas.”

Sin embargo, el texto que más llama la atención con respecto al movimiento estridentista publicado en 1924 se titula “La Tarde Estridentista. Historia del Café de Nadie”<sup>77</sup>. Una nota aclara: “Como nuestros lectores se habrán enterado ya –por la bien observada y brillante crónica que Crispín escribió en nuestro colega “El Universal”–del festival estridentista, hemos creído de más interés publicar la “Historia del Café de Nadie”, leída por su autor en dicho festival que hacer una segunda crónica.”

Al describir el café, Arqueles dice:

Es un Café sombrío, huraño, sincero, en el que hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de alba. De nadie. Por eso Ortega le ha llamado así. No soporta cierta clase de parroquianos, ni de patrones, ni de meseros. Es un Café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología. No es de nadie. Nadie lo atiende, ni lo administra. Ningún mesero molesta a los parroquianos. Ni les sirve...

“El café de nadie” se constituyó como un espacio simbólico del movimiento estridentista (existió un café a partir del cual se construyeron todas las poéticas respecto a este espacio estridentista, su nombre era “El café Europa” y se encontraba sobre la Avenida Jalisco, hoy conocida como la avenida Álvaro Obregón, en la ciudad de México). La crónica-historia continúa: “[p]or esta peculiaridad somos los únicos que se encuentran bien en su sopor y en su desatención. Somos los únicos parroquianos del Café. Los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos ido evolucionando hasta llegar a ser ese nadie... para que sea nuestro y exclusivo...” Los parroquianos del café van desdibujando su identidad para llegar a ser nadie, sin embargo, esto significa que:

---

<sup>76</sup> Vela, “Díaz Mirón, parroquiano del café ‘Diligencias’”, en *El Universal Ilustrado*, 372, 26 de junio de 1924, p. 31-81.

<sup>77</sup> *Ibidem*, “La Tarde Estridentista. Historia del Café de Nadie”, en *El Universal Ilustrado*, 362, 27 de abril de 1924, pp. 37, 57.

Su silencio y desolación comprende nuestra hermeticidad y no nos habla sino con el eco de las frases de los meseros, colgadas en la pared:

BEBER MOCTEZUMA  
O NO BEBER

FUME PRIMORES DE  
BUEN TONO

Pero nosotros sabemos que estas insinuaciones esconden las mismas supercherías que las de los meseros y bebemos y fumamos otras marcas.

Bebemos el alcohol que destilan las tardes y prolongamos las horas, fumando una tabaquera de ideas...

La narración se va construyendo en una voz colectiva: nosotros. La primera persona del plural sirve para dar cuenta de un grupo cohesionado, que ha ido “evolucionando” hasta ser nadie. Alcohol y cigarrillos son los estimulantes, pero estos no son ni cerveza “MOCTEZUMA”, ni cigarrillos el “BUEN TONO”, son las tardes como paisajes y las ideas, llevando a una iluminación profana<sup>78</sup>. Vela lleva más allá la sustitución del cigarro y el alcohol:

Liamos indolentemente, voluptuosamente, inconsútiles cigarrillos intelectuales, engargolados de sentimentalidad o de rebeldía y cuadriculamos la atmósfera de sugerencias arácnidas que acechan y desechan cualquier frase importuna de los parroquianos noveles.

Con ese humo desnudo de las ideas se ha ido formando, creando, una nueva y original mentalidad a los personajes que surgen de la oportunidad y casualidad de las charlas o a los que permanecen detrás de nuestro “APARTAMENT” literario...

El café, huraño, es el espacio en el que los parroquianos que son nadie, es decir, los que integran el grupo, lidian con el humo de las ideas (cigarrillos intelectuales). El espacio cuadriculado por esos mismos parroquianos crea una atmósfera intelectual y poética que surge de las conversaciones de los que visitan por primera vez el café.

---

<sup>78</sup> Tema que será tratado con más detenimiento en el último capítulo de este trabajo.

Las mujeres son un tema que Arqueles no pasa por alto en “La tarde estridentista” (ni tampoco en *El café de nadie*, recuérdese que el personaje principal es Mabelina, una mujer que a través de sus aventuras eróticas va desdibujando su identidad). La crónica continúa:

Las mujeres que han pasado por el “budoir” ideológico del Café, son todas las mujeres. Todas son aquella “DAMA QUE CONOCEMOS” que nos dejara una remembranza y una nostalgia, del momento sutil en que se asomó a las vidrieras de nuestra inconformidad con las mujeres...

Todas las mujeres como *La señorita etc.*, pero para ser todas tuvo que renovarse siempre, como el Café mismo. La mujer se desvanece en la realidad y permanece en la memoria, como un recuerdo nostálgico. La emoción que surge de la imagen femenina la comparte el grupo, de los parroquianos. El relato continúa:

En este ángulo del Café, nuestro laboratorio intelectual y sentimental, construyó Maples Arce el andamiaje de sus poemas. Aquella silla recopiladora de las formas y la languidecencia de las mujeres, reconstruyó “LA SEÑORITA ETC.”

En ese ángulo del Café, empezamos a creer en algo del más allá, en otro plano más mullido para esa gran pereza papal que nos aletarga sobre el ajetreo y lo innecesario de la vida.

En este ángulo nos acercamos al horizonte de la irrealidad. Sobre él estamos siempre, esperando el momento de pasar a lo subconsciente.

Porque eso, es este Café, una estación de tránsito entre lo objetivo y lo subjetivo.

Es como un “pullman” en el que viajamos hacia todos los viajes...

El café es como el estridentismo, donde “nos acercamos al horizonte de la irrealidad”. El grupo se constituye en torno al café, el café se constituye en torno a ellos. Crean un espacio propicio, único. El café de nadie no sólo es una novela de Vela o una pintura de Ramón Alva de la Canal, “es un espacio simbólico que se fue construyendo desde los testimonios de los participantes del estridentismo”<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Luis Josué Martínez Rodríguez, “*El café de nadie*, continuidad de vanguardia”, en *Vanguardia en México, 1915-1940* (catálogo de la exposición), México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 83.

\*  
\* \*

En 1925 Vela publicó más de treinta textos, entre los que se encuentran dos columnas: la primera, publicada de febrero a abril, se tituló “Comentarios frívolos”, compuesta por nueve crónicas publicadas en cada número; la segunda columna, “Recortes para llenar”, se publicó de agosto a noviembre aunque sólo cuatro veces y cuenta con seis crónicas. Publicó cuentos (“Cuento de enero. La vestida de negro” el primero de enero; “La vestida primavera” el 17 de septiembre; “La que pierde su sombrilla en los cines o en los tranvías” el 8 de octubre”; “Estridentismo automovilístico. Literatura balloon” el 26 de noviembre), pero sobre todo publicó crónicas, dedicadas a los espectáculos, a la *vedettes* de la época, la vida cotidiana de la ciudad y temas literarios. Publicó su “Muestrario de mujeres. Preciosa mujer de mañana” (12 de noviembre de 1925) y “Muestrario de mujeres. Sencilla mujer de medio día” (26 de noviembre de 1925). En *Horizonte* se publicó “Muestrario de mujeres. – VII Mujer para VERANEAR” en el número 7 de la revista, publicado el 14 de abril de 1926<sup>80</sup>; en ese mismo número se publicó una nota sobre el tema, diciendo que esta serie de textos constituirían un libro titulado “Muestrario de Mujeres” que se publicaría en España, aunque parece que tal cosa no sucedió.

Los textos publicados en 1925 son numerosos, por lo cual es difícil plantear un acercamiento con más profundidad. En *La Ciudad Paroxista...* Yanna Hadatty hace un análisis detallado de “El Hombre que encontramos en todas partes”, una crónica que se acerca bastante a la ficción, publicada el 3 de septiembre de 1925. Es posible consultar otras crónicas de ese año en un texto de la misma autora “Literatura de instantes a infinitos”, citado anteriormente.

Un texto en el que vale la pena detenerse es “Estridentismo automovilístico. Literatura balloon”<sup>81</sup>. En él, Arqueles expone una pequeña teoría-técnica de la “literatura balloon”:

---

<sup>80</sup> *Horizonte 1926-1927* (edición facsimilar), México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011, Número 7, tomo 1, octubre de 1926, p. 45 [359]

<sup>81</sup> Vela, “Estridentismo automovilístico. Literatura Balloon”, en *El Universal Ilustrado*, 446, 26 de noviembre de 1925, p. 50, las siguientes referencias sobre este texto pertenecen fueron tomadas de esta fuente.



## MANIFIESTO

Una llanta BALLOON es tan mórbida como una mujer...

-o-

## PRECURSORES

Marcel Proust, que ha ido inflando la emoción hasta darle cierta ingravidez, cierta aerostaticidad espiritual.

-o-

## TÉCNICA DE LA LITERATURA BALLOON

Exaltar los sentimientos concéntricos. Dar a las ideas y a las sensaciones un matiz etéreo. Hinchar las frases de idealismo hasta hacerlas ascender, impulsadas por una infinita gracilidad, como esos pequeños globos con que juegan los niños en los días de fiesta.

Convertir cada emoción estética en un paracaídas del sentimiento que ha perdido por completo las nociones de la ley de gravitación. Es decir, en un paracaídas que no caerá nunca, sostenida en la perspectiva por un principio emotivo que la mantendrá flotante, cautiva en la atmósfera intelectual.

Destruir el desplazamiento de toda creación cerebral. Soltar las amarras a las concepciones a fin de que no tengan ninguna reminiscencia terrestre y boguen con ese movimiento de las “boyas” en las noches de la alta marea.

Que las emociones se empueren hacia un sensacional “raid” de la espiritualidad, batiendo todos los “records” del automovilismo y de la aviación.

Vela juega con el doble significado de la palabra “mórbida”: por un lado “que padece enfermedad o la ocasiona” y por el otro “blando, delicado y suave”. La mujer es símil de la llanta, esta analogía muestra la proximidad que existe entre la mujer y los despliegues técnicos de la modernidad (piénsese que la llanta es parte de un automóvil). En la “Teoría abstraccionista”, Vela menciona dos “innovaciones” del estridentismo: “la figura indirecta compuesta y las imágenes dobles”, éstas “han revolucionado no sólo la forma, que es lo

menos importante, sino la ideología, la manera de interpretar la armonía del universo.”<sup>82</sup> La figura indirecta funciona como un montaje (pues dos elementos diferentes se encuentran y al ensamblarse establece una nueva relación), la imagen doble “interpreta simultáneamente la actitud espiritual y la actitud materia”<sup>83</sup>. La “imagen doble” ocurre con la llanta y la mujer.

La técnica balloon deriva de cuatro aspectos: hacer de las ideas y sensaciones un objeto lúdico, infantil y festivo; desafiar la realidad (romper con la ley gravitacional) a través de las emociones estéticas; irrumpir la temporalidad lineal o consecuente de “toda creación cerebral” y permitir que éstas se desplacen libremente; incursionar en la espiritualidad para alcanzar y traspasar los records “del automovilismo y la aviación”.

La literatura balloon (cuyo precursor es Proust) se inserta en los motivos vanguardistas. La ruptura con la ley gravitacional está en sintonía con la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Vela se suma a la fractura de la comprensión anterior del mundo (la física newtoniana). Esto implica tanto la libertad de “toda creación cerebral”. Aunque la imagen de las boyas también insinúa el naufragio.

Después de este pequeño manifiesto, Vela coloca una muestra de la literatura balloon, un texto titulado “Las muchachas de las carreteras” y está dividida en dos partes: la primera anuncia “(Novela acelerada)”; y la segunda “TEATRO. ESCENA XXV”. Como ocurre en *La señorita etc.* o en *El café de nadie*, no se trata de un relato tradicional en donde existe una trama en sentido estricto, sino apenas insinuaciones, imágenes que obligan al lector a participar activamente y dar sentido al texto. Sin embargo, se puede exponer lo que sucede en el cuento: un hombre sale con una mujer y pasean durante la tarde en automóvil. Aunque apenas se conocen, existe una atracción erótica en ambos. Hacia el atardecer abandonan la ciudad, y en un paisaje diferente, cuya visión de las luces de la ciudad se asemeja a una imagen onírica, se consuma su deseo erótico. Aquí termina la primera parte. La segunda parte, a manera de un libreto teatral, hay un diálogo entre el hombre y la mujer y la escena ocurre en un hall. Puede pensarse que es el día siguiente de su encuentro. Ella es

---

<sup>82</sup> Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, *op. cit.* [s.p.]

<sup>83</sup> *Ibidem.*

indiferente, distante; él es halagador, aunque sabe que ella es inaccesible. Después de que ella le da su número telefónico, él abandona el lugar<sup>84</sup>.

En este texto se manifiestan las tensiones que Vela observa en las relaciones eróticas de los habitantes de la ciudad. Las mujeres son inaccesibles e incomprensibles, a pesar de que exista un contacto corporal con ellas, como sucede en “La tarde estridentista. Historia del café de nadie”, en *La señorita etc.* y en *El café de nadie*. Quizá esto explica que en la fuga de las emociones haya una sensación de naufragio.

\*  
\* \*

Recordemos que Arqueles partió a Europa en 1925, presumiblemente a finales de ese año. Lo cual implica que las crónicas publicadas después en *El Universal Ilustrado* fueron escritas durante ese año, excepto aquellas que, según la información del semanario, fueron enviadas desde Madrid. Entre las primeras, es decir, aquellas que fueron escritas en México, se encuentran “La influencia del chicle en el matrimonio” (21 de enero de 1926), “Julio Antonio Mella, el Lenin del hambre” (17 de febrero de 1926), “Las mujeres y el automóvil” (4 de marzo de 1926) o “El arte de lucir las pantorrillas” (10 de junio de 1926). También una primera versión de “El Café de Nadie”, firmada por Silvestre Paradox, su pseudónimo (3 de junio de 1926). Desde Madrid envía “Madrid veranea. La Vida al Aire Libre –Cafés y Restoranes en las Azoteas.- Los Hoteles en la Vía Pública” (7 de octubre de 1926), “Crónicas de Madrid. La última verbena de la Paloma” (14 de octubre de 1926), “El último café madrileño. Pombo y su Tradicional Tertulias va a ser Destruida” (21 de octubre de 1926) y “El ultimo capricho femenino. El traje de Eva de moda en Yugoslavia” (16 de diciembre de 1926).

La nota sobre el “Muestrario de Mujeres” publicada en *Horizonte* y citada anteriormente, es más amplia y dice:

Arqueles vela, compañero nuestro, autor de la interesante novela “La Señorita Etc.”, que hace algunos años inquietó tan profundamente a nuestros literatos está en Europa como corresponsal de nuestra publicación.

---

<sup>84</sup> El texto se puede consultar en el apéndice de este trabajo.

[...] Nos agrada comunicar a nuestros lectores esta colaboración con la que contaremos en cada número, porque ninguno sabrá mejor que Arqueles vela, hacer el juicio certero de las obras que aparezcan en Europa, hasta lograr que se oriente el afán de conocer a los literatos de allá hacia lo verdaderamente bueno, y no como hasta ahora ha sucedido que en nuestras relaciones literarias, ha privado un concepto arribista y servil que ha ocultado los valores más fuertes del Viejo Continente.

La nota está acompañada por una fotografía de Vela:



## 2.2. LA ESCRITURA DE VELA, CRONISTA ESTRIDENTE

Los textos que Vela publicó en *El Universal Ilustrado* son semejantes a las *novelas cortas* que conocemos. Los temas y las preocupaciones, que se pueden observar en su obra, giran en torno a la vida del hombre moderno. Habría que entender al hombre en términos de género, pues aunque sus personajes son mayoritariamente femeninos, la perspectiva es masculina.

Tomando como punto de partida la “Teoría abstraccionista” y el manifiesto de la literatura balloon, es posible bosquejar una poética. A esta habría que agregar los manifiestos estridentistas, principalmente *Actual-Nº 1*, *Hoja de Vanguardia*, *Comprimido*

*Estridentista de Manuel Maples Arce*. La poética de Vela gira en torno a representar la realidad, pero cómo ésta se ofrece: caótica y absurda. No se trata de una realidad objetiva a la cual se accede en su totalidad desde la perspectiva de un narrador omnisciente: “Su prosa –dice Mojarro– en consecuencia, fue intencionadamente forzada a alejarse la mimesis de la narración tradicional y trato, paradójicamente, de ser más auténtica y realista mediante la incorporación de lo absurdo, lo incoherente [...] en la narración”<sup>85</sup>. La manera de acceder a la realidad es a partir del sujeto, de una mirada singular. La singularidad del narrador (que no siempre supone el uso de la primera persona) se debe a lo anunciado por Vela: lo primordial son las emociones, desplazando a los acontecimientos que las generan. Es por ello que su narrativa, surgida desde la interioridad, resulta fragmentaria y simultánea. Las crónicas de Vela también surgen de estas inquietudes y de su actitud ante la realidad. Al considerar las publicaciones de Vela de este periodo, el panorama es más rico para observar la construcción de una de las narrativas más destacadas dentro de los movimientos de vanguardia, no sólo de México, sino de América Latina.

Diferenciar entre un género de otro en la narrativa de Arqueles Vela es una tarea complicada. *La señorita etc.* y *El café de nadie* son consideradas como cuentos y como novelas cortas. La confusión se debe a que no pertenecen, con claridad, a una forma tradicional de estos géneros. Además de que *La señorita etc.* fue presentada como novela corta. Luis Mario Schneider definió esta novela como “una breve crónica poética, donde no existe ninguna trama y toda ella está sostenida en base a un recuerdo a una evocación”<sup>86</sup>.

En términos generales, se puede decir que las crónicas de Vela se diferencian de otros géneros por la referencia a un evento *real*, es decir, que tienen un referente histórico. El espacio del que dispone Vela en sus crónicas es breve, por lo cual las características de su narrativa (prosa lírica, utilización de metáforas, fragmentación, secuencia no lineal) se encuentran en sus crónicas, pero con menor intensidad. Una característica de sus crónicas, es que están narradas con una intención humorística (utiliza el absurdo y la ironía como recursos principales). La actitud ante la realidad, por parte de Vela, surge de su mirada

---

<sup>85</sup> Mojarro Romero, *op. cit.*, p. 69.

<sup>86</sup> Schneider, *El estridentismo, Una literatura de estrategia*, México, Conaculta, 1997, p. 57.

*desautomatizadora*. Así el cronista estridente desafía los límites de lo real, transgrediéndolos desde el lenguaje.

Como se observó, el trabajo periodístico de Vela es bastante amplio, además de que se ocupa de diferentes temas. Las crónicas que envía desde Madrid suponen una lectura diferente y en relación con la mirada de un viajero, además de su convivencia con escritores vanguardistas, entre los que destaca Ramón Gómez de la Serna. Por otro lado, las crónicas que escribe en México de 1924 a 1926 son numerosas. Es complicado hacer un análisis detallado de la escritura de Vela de esta época, ya que son textos casi desconocidos. Por ello, para tratar de hablar del su estilo, lo más conveniente es hacer una elección y análisis de unas crónicas. Para que tal elección no sea arbitraria, la mejor opción es tomar las dos columnas que publica en 1925: los “Comentarios frívolos” y los “Recortes para llenar”.

A pesar de la aparente inmediatez de estas columnas (los nombres lo sugieren, “Comentarios Frívolos” que suenan más bien superficiales; “Recortes para llenar”, un esfuerzo para completar el número de último momento) en ellas se encuentra registrada la vida cotidiana en la ciudad. En las crónicas de ambas columnas podemos reconocer formas y *métodos* que Vela utiliza en sus narraciones.

Como se verá en el análisis de estos textos, no se trata de la narración de eventos “trascendentales” en el sentido de las grandes narrativas históricas, sino de la (re)construcción y (re)presentación de la vida cotidiana, vista desde los “Comentarios frívolos” y ensamblada en los “Recortes para llenar”.

Las columnas son espacios de continuidad para un cronista. Los temas que se insertan en las columnas se relacionan y son dinámicos. Pero una peculiaridad de los años veinte es que las columnas se ofrecieron como una guía para conocer la ciudad, nueva en muchos sentidos: “[t]he chroniclers of the 1920s [...] used their columns as a means to link themselves with the changes that were affecting, publicly and privately, every city dweller’s life”<sup>87</sup>

Los “Comentarios frívolos” y los “Recortes para llenar” son columnas que se ocupan de la ciudad. Asistimos a la mirada de Vela, a la imagen de una ciudad originada

---

<sup>87</sup> Mahieux, *Urban chroniclers...* op. cit., p. 6.

por su experiencia, comunicable a través del lenguaje que construye. Si los títulos de las columnas insinúan ligereza, entonces habrá que observar cómo se construye la ciudad, cuales son los personajes que la habitan, a qué hay que prestarle atención.

La ciudad es un espacio complejo construido no sólo materialmente, sino que tiene una identidad en el imaginario de sus habitantes. Es un espacio lleno de significados, en el que los imaginarios intervienen e interactúan activamente.

“Ante todo –dice Néstor García Canclini– debemos pensar la ciudad a la vez como un lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casa y parques, calles, autopistas y señales de tránsito. Pero la ciudad se configura también con imágenes. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas”<sup>88</sup>

No encontraremos en estas columnas un espacio real, ni tampoco una representación mimética. Antes que nada hay imágenes e imaginarios. La mirada de Vela extrae imágenes, situaciones, personas y objetos de la vida cotidiana.

La novedad es importante para estas columnas. Pero no entendida sólo en torno a las referencias históricas. La escritura de Vela también se nutre de una idea de novedad: “La novedad no se limita a una actitud de repudio del pasado. Cobra consistencia en las transformaciones formales de la poesía, en la irregularidad métrica o en la liberación extrema de la sintaxis mediante las *parole in libertà* de Marinetti.”<sup>89</sup> Neologismos, metáforas, símiles, son algunos de los elementos que emplea Arqueles.

Lo que se encuentra en estas columnas, y de manera general en la obra periodística de Vela, es una escritura experimental, poco convencional para su época. No hay que olvidar que son crónicas de un escritor joven, miembro de un movimiento estridente, ruidoso. La forma de estas crónicas muestra una imagen de la ciudad, imagen posible entre sus múltiples sugerencias.

---

<sup>88</sup> Néstor García Canclini, “Viajes e imaginarios urbanos”, en *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires: Eudeba/Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 109.

<sup>89</sup> Jorge Schwartz “Introducción”, en *Las vanguardias latinoamericanas, op. cit.*, p. 51.

### 3. *TODO SE VA ESPECTACULIZANDO. LOS “COMENTARIOS FRÍVOLOS”*

*Tal vez te olvidaste de que lo frívolo no suele ser sino la apariencia de lo triste, y de que con frecuencia, el cascabel de este Arlequín suena, porque dentro de su hueca esferilla de metal, brinca una lágrima endurecida. [...] Mi frívola, mi efímera literatura de ocasión está pasada de moda. Es preciso vestirla conforme a los flamantes figurines.*

Luis G. Urbina.

#### 3.1 COMENTARIOS FRÍVOLOS. ANÁLISIS DE LA FORMA

Los “Comentarios Frívolos” comienzan con una lúdica crónica sobre “los Agentes de Tráfico”. Publicada el 5 de febrero<sup>90</sup>, la crónica no tiene título, sólo está firmada por ARQUELES vela:

Se ha querido desautomatizar los movimientos de los Agentes de Tráfico. Se ha querido humanizarlos un poco, despertarlos de esa especie de caótico marasmo en que se desperezaban, alejados del verdadero ajeteo, huraños, hirsutos y malhumorados de sentirse siempre atropellados y arrastrados por una pesadilla interminable. Por una pesadilla en la que se encarnaban como amarrados y arrastrados al mismo tiempo y que los iba haciendo insensibles a la afabilidad de los peatones, a la indolencia con que se caía a los peatones...

La crónica sorprende al lector por su evidente rechazo a una descripción *realista* o *naturalista* de los agentes de tráfico: éstos son autómatas, deshumanizados, que viven en una *pesadilla interminable*, “huraños, hirsutos y malhumorados” (por hirsutos habría que pensar más en el carácter –áspero–, que en una descripción física –pelo disperso y duro). Una pesadilla, dice el narrador, que “los iba haciendo insensibles a la afabilidad de los peatones”. Ambos personajes de la crónica contrastan: los unos ásperos, los otros afables. Sin embargo, “se ha querido” (en participio) desautomatizarlos<sup>91</sup>. La crónica continúa:

---

<sup>90</sup> Vela, “Comentarios frívolos”, en *El Universal Ilustrado*, 404, 5 de febrero de 1925, p. 24. Las siguientes citas sobre esta crónica pertenecen a esta ficha.

<sup>91</sup> El uso de Arqueles sobre la palabra “desautomatizar” puede ser ambiguo, pero se refiere a la figura del autómata. El concepto de desautomatización, para el análisis literario, fue ideado por los formalistas rusos. “El arte [...] se opone a la automatización porque es percibido como vida [...] las expresiones del artista nos procuran la experiencia del devenir del objeto, la vivencia de estrenar el lenguaje y de inaugurar el mundo,



Está bien esta disposición. Pero llega con el inevitable retraso con que llegamos todos... Ya los Agentes de Tráfico están automatizados y deshumanizados. Ya no es posible reintegrar, a nuestra camaradería de peatones, incidentales salvadores de la vida de los unos y de los otros y a veces hasta la de nosotros mismos, este embaucador abrazo del Agente de Tráfico...

El narrador participa en la crónica (“nuestra camaradería de peatones”). Habría que atender el tono exagerado de la perspectiva del narrador, que construye un panorama dividido entre los peatones (afables, humanos, camaradas) y los agentes de tráfico (“huraños, hirsutos, malhumorados”), pero sin olvidar: lo que viven los agentes de tráfico son *pesadillas*. La crónica seguirá enfatizando las disonancias entre los agentes del tráfico y los peatones:

A los Agentes de Tráfico no los salva nada, ni siquiera esta disposición. Están muertos para la vida silenciosa y estática. Están embalsamados de polvo, de lluvia y de ruido. Han enraizado en medio de la calle y aferrado a su semáforo como un timón. No hay que quitarle esa idea de que tienen el cetro del cosmopolitanismo [*sic*] y el timón de la vida...

[...] Si esta disposición de desautomatizar a los Agentes de Tráfico los perjudica y los desafuera, en cambio, beneficia y exalta a los peatones.

Se nos consideraba como la resaca del tráfico. Se nos daba menos tiempo que al más rápido vehículo, para atravesar una calle.

Parecía que caminábamos como de favor. Que se nos perdonaba la vida a cada momento. Que éramos la rémora para el progreso humano... Tan así nos trataron y nos despreciaron.

Los agentes de tráfico, “muertos para la vida silenciosa y estática” son pequeños tiranos dentro de la crónica. Parecen funcionar de acuerdo al ritmo mecanizado de una ciudad que se moderniza, pero sólo a través de una pesadilla. Los peatones, víctimas de la velocidad,

---

de registrarlos por primera vez en la conciencia, de conocerlos o no conocerlos. La estrategia para efectuar la *desautomatización* consiste, por una parte, en lograr la singularización de los objetos al asociarlos con otros de manera inhabitual y, por otra parte, en oscurecer la forma, haciéndola una forma obstruyente que opera sobre el receptor prolongando el tiempo de la percepción del mensaje y, con ello, dilatando también el tiempo del goce artístico”, en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, novena edición, 2006, p. 134. En este sentido se puede percibir que la escritura de Vela desautomatiza. Valga mencionar que los formalistas rusos tuvieron una presencia importante en el campo literario europeo durante la primera guerra mundial.

no se integran armoniosamente al ritmo de la ciudad vehiculizada, interactúan de forma caótica, impertinente: “resaca del tráfico”, “rémora para el progreso humano”.

Las transformaciones modernizantes de la ciudad son narradas desde una intención lúdica. La particular forma de **mirar** del cronista nos ofrece una perspectiva de la vida cotidiana modificada e intervenida por sus experiencias, y por las posibilidades (e imposibilidades) que ofrece su escritura. Uno de los recursos de Vela para provocar la extrañeza del lector ante un hecho de la vida cotidiano es el uso de imágenes poco convencionales para narrarla, y el resultado es la desautomatización. Las imágenes lúdicas y exageradas obligan al lector a observar desde otra perspectiva la realidad.

Los autómatas agentes de tráfico son cotidianos en la ciudad, sin embargo, mediante una disposición “se ha querido humanizarlos”. La crónica señala esa *novedad* dentro del panorama cotidiano. La “disposición” irrumpe el estado de estos personajes:

Lo único justo es que los han despojado de la alegría de su parasol que los hacía sentirse en un perenne día de paseo y que era algo así como un refugio para los instantes difíciles, en los que, todos perdíamos el compás de la batuta y nos desconcertábamos llamados y engañados por una orquesta de bocinas...

Está bien esta disposición que los hace libres y activos. Que les permite estar como en un gimnasio lleno de espectadores y admiradores. Que los hace ensayar de nuevo sus movimientos primitivos, ágiles, inconsecuentes con toda somnolencia...

Después de esa diferencia con que nos veían los Agentes de Tráfico parece que casi nos dan la mano para trasladarnos de una acera a otra...

Es complicado, para un lector extemporáneo, entender las referencias fácticas de la crónica. Se trata de un acontecimiento que no llamó la atención sólo a Arqueles, en “El joven”, de Salvador Novo se encuentra esta referencia:

Tráfico tan constante reclamaba una orientación. Y he aquí que vestidos de *policemen*, sobre un banco ridículo, empezaron dos o tres agentes de tráfico. Se hacían enredos; y se proyectaron semáforos. Los primeros decían *Siga* en verde, y *Alto*, en rojo: *Stop and Go*. Luego los trajes de los inspectores no fueron tan costosos, ellos fueron más y los semáforos se castellanizaron; se les puso un paraguas que funcionaba mal y ahora dicen Alto, Adelante

y Peatones; cuando leen lo último todos los que se consideran peatones se adelantan. Otros hay que esperar a que diga otra cosa.<sup>92</sup>

De esta forma se pueden atender mejor las imágenes de Arqueles, “la alegría de su parasol que los hacía sentirse en un perenne día de paseo” es su paraguas, por cuyo torpe uso “todos perdíamos el compás de la batuta y nos desconcertábamos llamados y engañados por una orquesta de bocinas”. El “banco ridículo” del que habla Novo, es, tal vez esa “disposición que los hace libres y activos” disposición que no los salvará, aunque es cierto que les da movilidad: son gimnastas, primitivos, “inconsecuentes con toda somnolencia”. El cuerpo en movimiento de los agentes de tráfico los despierta “del caótico marasmo”, de ser autómatas para ser gimnastas, aunque su utilidad, según Novo, sea poco efectiva.

La perspectiva lúdica de Arqueles será uno de los ejes que articula los “Comentarios frívolos”, así como las referencias a la ciudad. Como el título de la columna se anuncia, se trata de una ciudad frívola yuxtapuesta, como en un montaje, con el imaginario vanguardista y moderno. También un esquema de los personajes: autómatas que intentan despertar de un estado mecanizado.

\*  
\* \*

El segundo de “Los comentarios frívolos” se publicó el 12 de febrero<sup>93</sup>. La crónica no tiene un título; sus principales referentes son “el termómetro de la Plaza Guardiola” y Manuel Gutiérrez Nájera<sup>94</sup>.

Yo no sé por qué se tenía tan olvidado a Gutiérrez Nájera y al termómetro de la Plaza Guardiola. Gutiérrez Nájera fue algo así como el termómetro de la literatura modernista. El termómetro de la Plaza Guardiola es, algo así como la única estatua que se le ha hecho al Tiempo en nuestro país...

---

<sup>92</sup> Salvador Novo, *El Joven*, en VERANI, Hugo, editor, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones del Equilibrista, 1996, p. 221.

<sup>93</sup> Vela, “Comentarios frívolos”, en *El Universal Ilustrado*, 405, 12 de febrero de 1925, p. 16.

<sup>94</sup> “Gutiérrez Nájera anticipa la razón de ser cultural y psicológica de la Ciudad de México: ser la experiencia colectiva que al minimizar la experiencia individual, la magnífica”, en Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, segunda edición, 2006, p. 47.

Los dos referentes (el termómetro de la Plaza Guardiola<sup>95</sup> y Manuel Gutiérrez Nájera) implican un espacio y una tradición literaria. El uso del símil hace de Gutiérrez Nájera el “termómetro” de la literatura, semejante al termómetro de la Plaza Guardiola, siendo el escritor modernista la medida de la literatura nacional. Sin embargo, como después se anuncia en la crónica, hay un hecho en concreto que dispara tales asociaciones. Importa resaltar el comienzo de esta crónica con un narrador en primera persona (“Yo no sé por qué se tenía tan olvidado”). La crónica continúa:

Los dos estaban sin el mercurio de la remembranza, muriéndose de imposibilidad de regularizar los cambios atmosféricos del ambiente en que nos desperezamos.

Por estos dos tremendos olvidos se ha perdido la sensación de lo que ha sido y lo que es, la renovación literaria y la renovación de las estaciones.

La metáfora que emplea Vela (“sin el mercurio de la remembranza”) para hablar tanto del termómetro como de Gutiérrez Nájera, es cercana al modernismo, pero es más parecido a una parodia, un gesto irruptor. A partir del “mercurio de la remembranza” se puede obtener “la sensación” de la renovación literaria, aunque no habría que olvidar que, como militante del estridentismo, Vela no toma tan en serio la tradición (pensando la tradición como dogma y *reproducción*). La crónica continúa:

Una romería de turistas de la vida se ha acercado ante su augurio, como ante la Pitonisa del Tiempo, en busca de un primaveral consejo y siempre lo encontró aletargado, exhausto, congelado de olvido, sobre esa terraza del snobismo que se refugia todas las tardes en la Plaza Guardiola...

Esa terraza en la que tantas veces se aireó Gutiérrez Nájera del ambiente del “Jockey Club” y por la que se asomó tantas veces a ver y a escribir la novela de las cosas.

Por eso está bien que su estatua se coloque en aquella encrucijada de nuestro pequeño cosmopolitismo, desde donde podrá acechar el cinema cotidiano y fletar, en los tranvías, hacia todas las novelas de los tranvías...

---

<sup>95</sup>La Plaza Guardiola se encontraba donde actualmente se encuentra el Banco de México, sobre Francisco I. Madero y Lázaro Cárdenas, en el centro histórico de la ciudad de México, el termómetro fue colocado hacia 1917.

Desde ese insignificante empujamiento en que lo colocarán se asomará por encima de todos los paraguas, como desde una garita, para guarecerse bajo las novelas de los paraguas que fueron para él algo así como el toldo del ensueño...

No sé si lo estacionen a un lado del termómetro o si substituirá al termómetro. De todas maneras, se sentirá bien ante esa caravana de personajes...

Literatura y espacio convergen. Las narraciones sobre ese espacio crean una tradición. Si Gutiérrez Nájera se ocupó del “Jockey Club” (la hoy conocida Casa de los Azulejos, que apareció en un poema del escritor modernista titulado “La Duquesa de Job”, que se publicó en 1884), eso le interesa a Vela, porque Gutiérrez Nájera era conocido por su tono frívolo. El espacio (la plaza Guardiola, “esa terraza del snobismo”) adquiere una nueva significación, en la cual se pueden leer en diferentes capaz las huellas de los cronistas. Como si fuera el espacio indicado para Gutiérrez Nájera, Vela lo sitúa justo en el espectáculo de la ciudad, en “aquella encrucijada de nuestro pequeño cosmopolitismo”, donde se acerca “una romería de turistas”. Sin embargo, no es una decisión arbitraria. Los hechos concretos, históricos, son el detonante para la escritura de la crónica. El origen de la crónica es el *rumor* de una estatua a Gutiérrez Nájera y Vela sabe que no hay mejor lugar para colocarla que la plaza Guardiola, porque, semejante al termómetro, es la medida de la literatura nacional. La mirada del cronista estridente hace de Manuel Gutiérrez Nájera un personaje *desacralizado*, impertinente, que se regocija con el espectáculo de los espacios públicos.

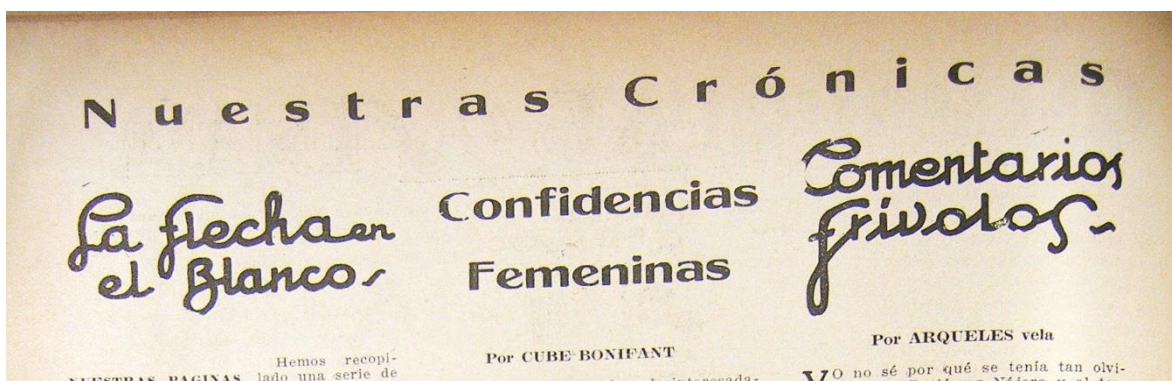
Es notable que Arqueles mencione “las novelas de los tranvías”, pues es bastante conocido el texto de Manuel Gutiérrez Nájera titulado “La novela del tranvía” [1883]; se trata de la narración de un viajero, podría pensarse que el propio Gutiérrez Nájera, que va narrando una situación cotidiana en un tranvía bajo la lluvia. Sin embargo, un escape a la imaginación del narrador es el tema principal y la novedad del texto. Se trata de un narrador que sabe leer los signos de las clases sociales y darles una narrativa (un pantalón zurcido, el paraguas de una dama treintona), que juega con el orden de la sociedad, lo real-concreto y la ficción.

Esta crónica, más lírica que la primera, se acerca a la tradición pero no en una actitud reverencial. Se trata de una suerte de “invención” del espacio a partir de textos,

estilos, momentos y tradiciones. De esta manera, se puede observar una suerte de parodia y apropiación simbólica de la ciudad y de la literatura.

\*  
\* \*

La tercera crónica de esta columna se publicó el 19 de febrero<sup>96</sup>, no tiene título, pero tiene dedicatoria: “A Cube Bonifant, para que lea una de mis crónicas-esta tan llena de feminidad”. Bonifant<sup>97</sup> fue una cronista, involucrada en el medio periodístico de la década de los veinte, escribió con regularidad para *El Universal Ilustrado* y para *El Universal*, también se dedicó a la crítica de cine. Bonifant y Vela fueron publicados por estas fechas en la misma página, titulada “Nuestras Crónicas”. La columna publicada por Bonifant se tituló “Confidencias Femeninas”, situada al lado izquierdo de los “Comentarios frívolos”.



Los “Comentarios frívolos” de Arqueles Vela no podían dejar fuera del panorama urbano la figura femenina. La crónica comienza:

Hasta ahora, las mujeres no habían visto la vida sino desde los ventanales de su exclusivismo. Se asomaban hacia una única visualidad, calándose los lentes del flirt –los lentes que les sientan mejor y que las hace más sugestivas y llenas de esa fugacidad con que deben afocar todas las perspectivas– pirografiando de sentimentalidad todas las cosas y bordándolas de sensacionalismo.

<sup>96</sup> Vela, “Comentarios frívolos” en *El Universal Ilustrado*, 406, 19 de febrero de 1925, p. 38.

<sup>97</sup> Antonia Bonifant López (1904-1993). Para saber más sobre la vida de Cube, consultar a Mahieux, “Una pequeña Marquesa de Sade en la crónica mexicana”, en Cube Bonifant, *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*, Introducción, selección y notas de Viviane Mahieux. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, / DGE Equilibrista, 2009.

La mujeres contemplaban, hasta ahora, el panorama cotidiano y doméstico, el panorama inusitado y subconsciente, con la minusculidad de unos lentes convexos y como de pasajera distracción...

“Los ventanales de su exclusivismo” son los lentes, que además de ser un accesorio favorable para el flirt, sólo pueden ofrecer “una única visibilidad”, pero son un tanto anticuados, ya que *bordar* corresponde con “el panorama cotidiano y doméstico”, algo que no está asociado con el ajetreo urbano de los agentes de tráfico, peatones, snobs y la “romería de turistas”. Sin embargo, la frase con la que inicia la crónica (“Hasta ahora”) sugiere un cambio. La crónica continúa:

Temiendo encararse con la realidad, no se acercaron nunca al espectáculo de los lentes – los verdaderos oculistas de la vida- y pasó desapercibida para ellas esa metamorfosis que da a las sensaciones la graduación de los lentes.

Temían parapetarse ante otros cristales que no fueran los cristales del tocador o de las ventanas, y no hubo una sola mujer que se estacionara cinco minutos frente a esos espejos que agrandan o encogen de humorismo las imágenes. Pasaban un poco molestas y contrariadas de que las viéramos un instante dilatadas y desvirtuadas por esos espejos del “Salón Rojo<sup>98</sup>”. Creían intencional el que las paseásemos ante las lunas falsas, en las que se refractaba la más comprometedora de las fotografías. La fotografía que sólo puede “revelar” el alba y, a veces, la verdadera, la sincera interpretadora de nuestra facha...

Contrapone “el panorama cotidiano y doméstico” al “espectáculo de los lentes”. Espectáculo que se experimenta a partir de una “metamorfosis”. La metamorfosis, impedida por un objeto que sólo ofrecía “una única visibilidad”, ocurre dentro del “humorismo”, del cual las mujeres se apartaban. Una secreta forma de percibir, de mirar, que sólo parece pertenecer a los hombres, donde se “refractaba la más comprometedora de las fotografías”, es donde se revela la visión masculina (“la verdadera, la sincera interpretadora de nuestra facha”). La fotografía es un objeto similar al “espectáculo de los lentes”, en ella se puede revelar la verdad de las apariencias. Una verdad que no está comprometida con una imagen *realista*, sino que ofrece una imagen afectada por el humorismo (que agranda o encoge las imágenes). Arqueles continúa:

---

<sup>98</sup> Cine que se encontraba sobre la Avenida Madero y la calle Bolívar, en el centro histórico de la ciudad de México.

Pero he aquí que ya surgieron las primeras mujeres inconformes con ese exclusivismo que las alejaban del kaleidoscopio mundano y las arrinconaba hacia su ignorancia de las descomposiciones de la luz...

Hay ya las primeras mujeres que usarán monoclo [*sic*] para flirtear mejor, para observar mejor, para ver mejor el espectáculo de la vida.

Arqueles se refiere al monóculo, aquel lente para un solo ojo y de uso generalmente masculino, como el objeto con el cual las mujeres podrían “ver mejor el espectáculo de la vida”. Y acerca, en una lectura más detenida, la técnica de observar mediante una cámara (con un solo ojo) con el uso del monóculo. Resulta un tanto absurdo que un objeto masculino sea la salida al exclusivismo “doméstico” de lo femenino. Pero en seguida se puede notar la intención lúdica. Los “Comentarios frívolos” se van desplegando en las coordenadas del espectáculo y del humor. No se puede tomar en serio, además, este tono humorístico participa de la propuesta dadaísta del primer manifiesto escrito por Trista Tzara de 1918: “Es necesario animar el arte con la suprema simplicidad: novedad. Se es humano y auténtico por diversión, se es impulsivo y vibrante para crucificar el aburrimiento.” La crónica continúa:

Se sentirán más seguras de sus miradas, más suspicaces, más certeras en sus flechazos de luz y adoptarán una actitud de que tienen en la mano el auscultador de la peor, intrincada y misteriosa de las intenciones masculinas.

[...] Buscarán para su monoclo [*sic*] el cristal de la inquisición. Es decir, el único capaz de acechar lo que no puede verse con una mirada al natural. El cristal mágico de los cuentos para desvestir todas las poses y para que les relate las historias más inverosímiles y recónditas...

[...] Divisarán un nuevo colorido en el paisaje viéndolo como desde un “parterre” y sobre todo, han encontrado la ocasión de flirtear con menos peligro, porque el monoclo será el “parabrisas” del flirt...

El monóculo rompe con la imagen femenina (“pirografiando de sentimentalidad todas las cosas y bordándolas de sensacionalismo”) y masculiniza a la mujer. Con este objeto las mujeres podrán conocer “la peor, intrincada y misteriosa de las intenciones masculinas”. El último párrafo es más significativo en este sentido: “el monoclo será el ‘parabrisas’ del



flirt”. El parabrisas como sinécdoque de un automóvil es una alusión al mundo masculino: ofrece un panorama al observador (el que conduce el automóvil); así, es quién maneja (y controla) el flirt.

La masculinización de los cuerpos femeninos no es ingenua, hay una suerte de desprestigio hacia las mujeres que empiezan a realizar trabajos y ocupar puestos que en otra época sólo eran ejercidos por los hombres, aunque, también es cierto, el tono humorístico da pie a interpretaciones ambivalentes. La dedicatoria a Cube Bonifant tampoco es inocente, pues ella mantuvo un perfil crítico ante los estereotipos femeninos, una crítica que también le costó varias contradicciones. Es una crónica que mediante el humor hace énfasis en las transformaciones modernas que afectaron el concepto decimonónico sobre lo femenino.

\*  
\* \*

La cuarta crónica de los “Comentarios frívolos” se publicó el 26 de febrero<sup>99</sup>, se titula: “María Valente, la prestidigitadora de la música” (el resto de las crónicas de esta columna se publicaron con un título). Esta crónica se integra al “espectáculo” que va desplegando Vela en a través de la columna. La crónica comienza:

De las mujeres del Ba-ta-clán, la que más sorprende es María Valente. Todas pasan por ese desfiladero de la tentación, procurando ser lo más femenino posible, lo más plástico posible. Todas procuran adoptar la más eclatante de las toilettes. Todas quisieran desasirse de las condecoraciones de los modistos...

Sólo María Valente procura ser lo menos femenino posible. Se esconde de sus formas. Se escamotea a sí misma y se presenta con un afán de escamotearlo todo.

El “Ba-ta-clán” era una compañía teatral perteneciente al género de teatro de revista, teatro ligero, que causó revuelo entre los escritores de *El Universal Ilustrado*. Una semana antes se publicó, sin firmar y muy probablemente se trate de Carlos Noriega Hope, una nota relacionada con el Ba-ta-clán:

---

<sup>99</sup>Vela, “Comentarios frívolos. María Valente, la prestidigitadora de la música.” En *El Universal Ilustrado*, 407, 26 de febrero de 1925, p. 16.

¿Llegará, algún día, este seminario a ser un Ba-Ta-Clán en la prensa mexicana? Dios lo quiera, pues ello vendría a significar que, sin ofender al espíritu más gazmoño, y sin escarbar a la bestia que todos llevamos dentro, EL UNIVERSAL ILUSTRADO resultaría una revista espiritual, excesiva y contundentemente espiritual.<sup>100</sup>

De nuevo hay un juego entre lo frívolo y lo profundo, entre el arte y el entretenimiento. La revista se mueve en esas coordenadas. Aunque todo está mediado por el humor.

Lo que a nuestro cronista sorprende de María Valente es que ella “procura ser lo menos femenino posible”, tal actitud la asemeja a las mujeres que usan monóculo de la crónica anterior. El Ba-ta-clán, que bien podría considerarse un espectáculo “vulgar” para un cronista como Manuel Gutiérrez Nájera, aquel exquisito Duque Job, para Vela es una oportunidad más de desajustar las nociones canónicas de Arte y Belleza. En el Ba-ta-clán el espectáculo tenía un matiz “erótico”, que podría describirse como un espacio de “pornografía urbana popular”. Y esto explica la comicidad de la frase “Todas pasan por ese desfiladero de la tentación, procurando ser lo más femenino posible”. Pero María Valente, a los ojos de Vela es “sorprendente” porque “se escamotea a sí misma”, es decir, ella desaparece de la escena pero también desaparece lo que la rodea, como en un acto de magia. La crónica continúa: “Sale a la escena con una actitud de desbaratarlo todo, de revolverlo todo. Reparte sus gestos y sus ademanes con esa misma desenvoltura e indiferencia con que los “botones” de las peluquerías reparten los programas del día...” Pareciera que María Valente es una mala actriz que desajusta la escena.

Vela construye una imagen a partir de una mirada desbaratadora. También muestra imágenes a partir de elementos opuestos, por lo menos desemejantes, y sigue jugando con lo femenino/masculino. Y da un paso más allá:

Los instrumentos los pulsa con todos los músculos. Cuando la oímos tocar la concertina inglesa, parece que estamos en el “ring” de la música. María Valente sale con una actitud de campeona de peso de pluma y empieza su entrenamiento con la ópera más difícil.

Se cala la concertina inglesa como se podría calar unos guantes de box.

---

<sup>100</sup> En *El Universal Ilustrado*, 406, 19 de febrero de 1925, p. 38.

¡Con qué maestría y agilidad da los “swings” a la escala musical y saca “knock-out” a las notas!

Ahora María Valente es una boxeadora, por ello la menos femenina y la más sorprendente. Un juego de apariencias que sólo podría articularse a partir de la mirada de Vela. Del teatro de revistas pasamos al boxeo, aunque continuamos en el terreno del espectáculo popular, valga mencionarlo. María Valente sale a escena, pero “parece que estamos en el ‘ring’ de la música”, sale con “una actitud de campeona de peso pluma”, golpea a la escala musical, saca las mejores notas al noquearlas. Las herramientas que emplea en la crónica son símiles y metonimias, ofreciendo al lector juegos de asociación divertidos. La crónica pareciera no representar uno u otro evento, un arte o un deporte; el espectáculo se presenta como espectáculo en sí. Lo que seduce la mirada del cronista es lo absurdo y caótico del espectáculo. Vela continúa:

En su MENÚ de la música está el real postre de los banquetes literarios y musicales.

Interpreta con los platos del postre, la verdadera música que se debía oír en los finales de los banquetes. La música de los platos y las cucharas, los cuchillos y los trinchas, que es algo así como la síntesis armónica de los banquetes...

La actitud de “desbaratarlo todo” interviene en el arte, explorando nuevos espacios para la música. Los objetos más cotidianos y triviales, como los platos de postre, son “la verdadera música que se debía oír en los finales de los banquetes”. Parece que María Valente llamó la atención de Vela porque su interpretación fue mala pero lúdica. La efervescencia con la que Vela narra un espectáculo jocoso es peculiar, pues no dejaba de ser un escándalo para una sociedad que recién comenzaba a debatir la seriedad de la literatura mexicana moderna este tipo de entretenimientos. La actitud frívola (de liviandad, de poca seriedad, de hacerse público en una naciente sociedad de masas) fue un camino arriesgado para acceder a la novedad, a la creación de imágenes en movimiento.

\*  
\* \*

La quinta crónica fue publicada el 5 de marzo<sup>101</sup>. Se titula “‘Varietés’ al aire libre”. Si en las otras crónicas encontramos continuas referencias a un espacio de entretenimiento, en ésta se afirma:

Todo se va espectacularizando. Los agentes del tráfico tienen vanidades de director de orquesta. Algunos escaparates estatizan escenas del “Teatro del Murciélago”. Frente al “Rojo” hay grupos que siguen ensayando la “pose” que les esculpiera Silva...

*Todo se va espectacularizando*, dice el cronista. De nuevo nos encontramos con los agentes del tráfico, aunque en esta ocasión “tienen vanidades de director de orquesta”. La mención que hace al Teatro del Murciélago es interesante, pues éste fue una compañía dirigida por Kyn Taniya, perteneciente al movimiento estridentista. Los escaparates, en los que se “estatizan escenas” del Teatro del Murciélago, van desdoblado la ciudad en múltiples imágenes. De nuevo hay una mención al Salón Rojo. La crónica continúa:

Muchas mujeres se nos quedan mirando con esa lánguida mirada de los nuevos maniqués – estos maniqués en los que las facciones y las actitudes son casi humanos por tan llenas del “rouge” de la alegría y del “rimmel” de la melancolía– que han renovado los escaparates, acercándose más a nuestros ideales con sus figuras esbozadas, desenmascaradas de su gesto de cera.

Los que gritan y anuncian en las calles, cualquier insignificancia doméstica, adoptan una facha de tenor.

Todos caminan como si se fueran anunciando a ellos mismos, como si fueran el mejor réclame para su caracterización de transeúntes de la vida...

Los personajes de Vela viven entre el automatismo de las personas, como en el caso de los agentes de tráfico, y la humanización de los objetos, como se presenta aquí con los maniqués en los que “las facciones y las actitudes son casi humanas”; es interesante señalar que lo que hace humano a los maniqués es su apariencia femenina, cierta sensibilidad que se representa a través del maquillaje, como una máscara (“rouge” de la alegría, “rimmel” de la melancolía). La ciudad frívola obliga a sus habitantes a anunciarse a sí mismos, a sobre interpretar sus roles. Continúa:

---

<sup>101</sup> Vela, “Comentarios Frívolos. “Varietés” al aire libre” en *El Universal Ilustrado*, 408, 5 de marzo de 1925, p. 15.

Hay el tipo que se guarece bajo el gran parasol de su verbosidad y reúne, con sus discursos, un público ingenuo y lleno de la ansiedad de divertirse. El verdadero público que debían tener los artistas. El público que hay que conquistar. En vez de publicar libros, debíamos imprimir, en carteles, la novela diaria de la vida real y empapelar todas las esquinas...

La vida cotidiana convertida en espectáculo transfigura a los habitantes de la ciudad en público, a pesar de que el arte intente romper la barrera con la vida al empapelar las calles “con la novela diaria de la vida real”. Espectáculo y teatralización son los ejes que coordinan la vida cotidiana en la ciudad frívola. La crónica continúa:

A veces se siente la necesidad de apartar con anticipación la luneta para este gran espectáculo de la Avenida Madero.

Próximamente, surgirá el “revendedor” de las localidades y el que eche a perder el espectáculo, poniéndole música.

[...] Ya debía surgir un empresario que explota y contrata los mejores artistas que se exhiben, diariamente, en la Avenida Madero...

El espectáculo cotidiano sucede simultáneamente, y todos los personajes realizan sus “prestidigitaciones” de manera improvisada y caótica. Arqueles reconoce la movediza frontera entre el arte y el mercado. En la ciudad frívola, más que público, se trata de consumidores (que se consumen a sí mismos).

\*  
\* \*

La sexta crónica se publicó el 12 de marzo<sup>102</sup>, se titula “Los maniqués de la primavera”. Hay una referencia inmediata a la crónica anterior; es posible dar cuenta que mediante la escritura Vela describe y descubre a los personajes de la ciudad frívola. Los personajes exigen la atención del cronista. La crónica comienza con la advertencia de la llegada de la primavera, estación que tiene efectos sobre las mujeres, pues provoca en ellas un “nuevo encanto y una nueva manera de caminar”. La crónica continúa:

---

<sup>102</sup>Vela, “Comentarios Frívolos. Los maniqués de la primavera” en *El Universal Ilustrado*, 409, 12 de marzo de 1925, p. 16.

Parece que el termómetro temperamental presiente el ascenso de la temperatura y se adelanta lleno de la urgencia de la primavera que regulariza y suelta sus movimientos, como una balanza en la que se aquilataran, simultáneamente, los síes y los noes de su ritmo al andar.

[...] Todas las mujeres presumen con el “maquillaje” [*sic*] de la primavera y empiezan a deshielar sus sonrisas parapetadas detrás de las pieles que son algo así como el invernadero de las sonrisas.

Las pantorrillas enfundadas durante tanto tiempo en los trajes de moda pasada, se quitan el vendaje del invierno, con aptitudes y pasos de artistas de “Café-Concert”.

Vela presenta en su narrativa, como tópico recurrente, las relaciones sentimentales, específicamente las eróticas. El “ritmo al andar” de las mujeres, afectadas por “el ascenso de la temperatura” de la primavera, es el objeto de la mirada de Vela. El clima influye en la manera de vestir y ésta en la actitud de las mujeres. Llegando la primavera, sonrisas y pantorrillas se deshacen de “las pieles que son algo así como el invernadero de las sonrisas”, “del vendaje del invierno”. Los símiles ponen en la misma categoría las estaciones y la moda. Pero Vela va más allá:

Parece que todas han salido de compras y vuelven con la alegría de mejor precio en las bolsas de mano, con las sonrisas mejor troqueladas, mejor esmaltadas con esa transparencia de la primavera...

Parece que todas están en la vitrina de la primavera, vestidas con el mejor traje, el único, el “traje modelo” que no podrá exhibir nadie, sino cada una de ellas...

Las mujeres son los maniqués de la primavera. Si en la crónica anterior las apariencias humanizaban a los maniqués, en esta crónica la llegada de la primavera arrastra a las mujeres a salir de compras, cuya consecuencia es una imagen en donde “todas están en la vitrina”, confundiéndose con los maniqués. Esto no impide que cada mujer se presente de manera individual. Vela continúa:

Las calles son un catálogo animado de los modelos de mujeres que enviará, este año, la primavera. Los primeros de esta gran remesa que llegará, próximamente, nos sorprenden por la cantidad. Ayer nos parecía que no eran tantas las mujeres... Y de pronto, las que

creíamos niñas, se transfiguran y se llenan de las exigencias de la primavera. Adoptan los andares, las actitudes, las miradas, las sonrisas que pone de moda la estación y parece que todas son “MADE IN LA PRIMAVERA”...

Las mujeres, como maniquíes, tienen movimiento, se desplazan por la ciudad pero sin abandonar su apariencia de maniquí. Como ocurre en *La señorita etc.*, cada mujer con la que se relaciona el narrador tiene algo particular, y, sin embargo, cada una de ellas alberga semejanzas con las otras. Son singulares, aunque parecen ser fabricadas en serie, diseñadas “MADE IN LA PRIMAVERA”.

La crónica da cuenta de las transformaciones simbólicas y culturales. Ir de compras, la exhibición de mercancías ante la expectación de los transeúntes y el deseo que provocan, actividades de la ciudad frívola se reflejan en la apariencia e identidad femenina. Aunque, no habría que olvidar, que estas observaciones emergen desde una mirada masculina. La crónica despliega la metáfora de la mujer como maniquí, y así se encadena a las crónicas anteriores. Esta metáfora es simultánea a las fotografías de Eugène Atget en Francia y anterior a las exploraciones fotográficas que hará Manuel Álvarez Bravo en la década de 1930, que hablan de un síntoma de la época.



Eugene Atget, *Avenue des Gobelins*, 1925.



Manuel Álvarez Bravo, *Vistiendo al maniquí, c.a.*, 1931.

\*  
\* \*

La séptima crónica, en evidente sintonía con la anterior, se titula “Los nuevos maniqués”, publicada el 19 de marzo<sup>103</sup>. Vela ya había prestado atención a los aparadores, formando parte del escenario cotidiano de la ciudad. El inicio de esta crónica afirma esa idea: “En ese pequeño cinema de ‘vistas fijas’ que son los aparadores, hemos observado, de pronto, una completa renovación”. La crónica anuncia que en los aparadores hay una novedad a la cual la narración presta atención, y continúa:

Las casas francesas exportadoras de admirables tipos para la exhibición de los más modernos modelos de trajes y actitudes, se van convenciendo de la naturalidad de la vida y nos envían actitudes naturales, miradas sinceras, gestos cotidianos, en los nuevos maniqués.

---

<sup>103</sup> Vela, “Comentarios Frívolos. Los nuevos Maniqués.”, en *El Universal Ilustrado*, 410, 19 de marzo de 1925, p. 20.



[...] En las fisonomías de estos nuevos maniqués se insinúan ya, un afán de parecerse a las mujeres y a los hombres que los contemplan, un afán de codearse con ellos y de que se les confunda con los transeúntes.

Los maniqués ahora no sólo se confunden con las mujeres. Tienen un “afán de parecerse a las mujeres y a los hombres que los contemplan”. El reflejo de los transeúntes en los aparadores que se detienen a contemplarlos contribuye con esa humanización. Sin embargo, desde la misma fabricación de los maniqués hay la intención de imitar lo humano a través de una imagen-reflejo (“actitudes naturales, miradas sinceras, gestos cotidianos”). La crónica de un paso más:

Parece que de tanto asomarse a esos ventanales de la realidad que son las vitrinas, han ido imitando los gestos y las actitudes nuestras, han ido observando que tienen que ser menos maniqués para conquistarnos y sobre todo, para que los miremos con más confianza y con más sencillos propósitos.

[...] Es peligrosa esta generación de maniqués. Los han construido con algo nuestro, con algo de todos, un poco más humanos que los otros y por esa apariencia de humanidad que los va acercando hacia nosotros los iremos conceptuando como las únicas amigas, los únicos amigos, las amigas y los amigos más fraternales más comprensivos, los que no nos dirán una sola palabras inútil durante su charla convincente de que les compremos todos los trajes...

Los maniqués se humanizan, pero de forma un tanto preocupante. Dejan de ser menos maniqués para convencer con argumentos emocionales de comprar “todos los trajes”. Un poco paranoica, aunque lúdica sin duda, la crónica desdobra a los personajes. La crónica concluye:

Son tan insinuantes que nos sentimos capaces de cualquier cosa. Desfalcarnos, de arruinarnos por ellos y de estar de acuerdo con las modas más inverosímiles y ridículas, las modas que sólo se usan en los escenarios y que sin embargo quisiéramos llevar para parecerles más atractivos, más como ellos...

El deseo erótico de “Los maniqués de la primavera” se transforma en una preocupación por ser desfalcados y arruinados, por comprar sus atavíos, debido a la semejanza que los maniqués tienen con hombres y mujeres. La humanización de los maniqués, filtrada por la

ironía de las apariencias, culmina con la identificación del transeúnte (hombre o mujer) con las imágenes de los aparadores. De esta forma, los maniqués son personajes dobles de los espectadores. En la ciudad frívola parecieran existir dos clases de personajes: los verdaderos y los fantasmagóricos. Sin embargo, la ilusión es ya tan avanzada que es difícil reconocer a unos de otros.

\*  
\* \*

La octava crónica se titula “Los chantagistas (*sic*) de la música”, se publicó el 26 de marzo<sup>104</sup>. Si en “Los nuevos maniqués” Vela narraba la latente amenaza de la humanización de los maniqués, en esta crónica la “simulación” de los artistas le desagrada:

Lo más triste de los espectáculos teatrales son aquellos actores que se presentan ante el público haciendo como que tocan un instrumento que no conocen. Que quieren hacer creer que son ellos un algo del espectáculo, que sin su contingente fracasaría el espectáculo y no sería del todo sensacional.

El tono ácido y crítico de Vela indica lo innecesario que resulta a los artistas la simulación de tocar un instrumento en un espectáculo. Al contrario de María Valente, quien desquiciaba la música con instrumentos cotidianos como cucharas y cuchillos, éstos son un exceso. La crónica continúa:

Acompañan una canción, un baile, un número de concierto con las mismas actitudes, los mismos gestos, los mismos movimientos de los verdaderos músicos como si, en efecto, estuviesen controlando y torciendo las notas de una guitarra, arrugando y desarrugando las notas de un acordeón, inflando o desinflando las notas de un saxofón, estirando las notas de un trombón, etc., y no son sino una figura decorativa, un simple detalle para realizar un acto escénico y darle cierto aire típico indispensable...

El protagonismo de estos artistas molesta al cronista, principalmente porque son “una figura decorativa”, no son cruciales y su importancia radica en dar “cierto aire típico”. Lo que molesta no es su papel, sino la importancia que estos artistas se dan a sí mismos (“se sienten llenos de la admiración tributada colectivamente”), y más fastidioso resulta porque

---

<sup>104</sup> Vela, “Comentarios Frívolos. Los Chantagistas de la Música” en *El Universal Ilustrado*, 411, 26 de marzo de 1925, p. 15

el público otorga esta complacencia al “simple detalle” (“todo eso que ha hecho estallar el aplauso unánime del auditorio”). Al final de la crónica, Vela apunta que:

Han llegado a ser los chantagistas [*sic*] de la música y son capaces de falsificar la modalidad, la peculiaridad de cualquier artista y de encontrarse superior a cualquiera, por ese singular efectismo de tener las más intrincadas posiciones gimnásticas de los músicos, sin tocar ningún instrumento...

Su genialidad está en que son los únicos que podrían interpretar el ritmo del silencio, ese del que tanto hablan y elogian los orientalistas...

Estos “chantagistas” son una especie de simuladores exagerados, que con sus movimientos (“las más intrincadas posiciones gimnásticas”) recuerdan a los Agentes del Tráfico de la primera crónica de esta columna. La diferencia estriba en que para los agentes el movimiento era un esfuerzo por desautomatizarse, aunque era un recurso poco exitoso.

Habría que mencionar que Vela da cuenta de un público que no sabe distinguir y que entrega el aplauso unánime a cualquier espectáculo. Lo que complica más las diferencias entre realidad e ilusión. Esta crónica no habla de ninguna novedad o cambio, por eso quizá los “chantagistas de la música” resultan más molestos.

\*  
\* \*

La última crónica de esta columna se publicó el 2 de abril<sup>105</sup>. Se titula “Los dijes de los edificios”. Comienza con una frase provocadora que, no por coincidencia, tiene que ver con la figura femenina: “Ahora más que nunca es exacta aquella aseveración mía de que algunas casas tienen cierta vanidad y cierto aire femenino”.

A continuación la crónica se vuelve una ejemplificación de esta sentencia: “Hay casas que se insinúan con esa coquetería y ese desparpajo insostenible de las mujeres”, como también hay casas que tienen “la mirada escrutadora de los turistas”. Casas que son “camaradas” con los transeúntes cuando llueve, casas “superfluas”, casas “ingenuas” o “casas proletarias de las que todos quieren abusar y en las que todos se creen con derecho

---

<sup>105</sup> Vela, “Comentarios Frívolos. Los dijes de los edificios.” en *El Universal Ilustrado*, 412, 2 de abril de 1925, p. 14.

de pegar anuncios o pintarlas con las peores ocurrencias, etc.” Las casas tienen actitudes femeninas y van más allá de meras semejanzas o comparaciones con la mujer, pues el Vela no usa símiles en este caso.

Dentro de toda esta presentación, casi taxonómica de las casas, hay “casas presuntuosas, excitativas, exhibicionistas, que quisieran sobresalir” y “son casas en las que se han colocado [...] anuncios luminosos” que son “algo así como los dijes de los edificios que nos deslumbran como los de aquellas mujeres embobadas de joyas que ya no las podemos admirar perfectamente, a pesar de su hermosura”. En este caso Arqueles sí utiliza el símil para hablar de las semejanzas entre las mujeres y sus accesorios (joyas), y las casas y sus accesorios (luces, “dijes”). La crónica continúa y concluye:

Los dijes de estas casas nos están guiñando el ojo de su presunción con la misma insistencia con que las sortijas de las mujeres nos estropean las miradas admirativas y nos desorientan.

Viendo el ademán de estas casas, en el que se percibe la intención expofesa de mostrarnos su mejor estuche, se piensa en las actitudes de ciertas mujeres, en los palcos de los teatros, que hipnotizan su espectáculo con sus anuncios luminosos...

Los artilugios que utiliza la mujer moderna se despliegan en la ciudad (moderna) para desorientar al transeúnte. Aunque son formas de despertar la atención, no se puede contemplar lo real, la “hermosura” que casas y mujeres tienen debajo de sus “dijes”. Las mujeres, como los edificios y teatros, buscan seducir e “hipnotizar” a los transeúntes, sin mostrar más que una imagen atrayente. La comparación ciudad-mujer, constante en la literatura de muchas épocas, se desarrolla de manera explícita al hacer de los edificios un despliegue femenino, claro que todo a través de la mirada del cronista.

La ciudad frívola está construida por ilusiones, prestidigitaciones, escamoteos. Por simulacros que fragmentan la realidad entregando un despliegue de imágenes, de personajes dobles, de apariencias. Toda esta maquinaria aparece tan sofisticada que es difícil discernir entre la realidad y la ilusión.

### 3.2 FRIVOLIDAD Y ESCRITURA, O DE CÓMO LOS ESPACIOS DE IRRUPCIÓN SURGEN DESDE LO IMPROBABLE

Las últimas crónicas de los “Comentarios frívolos” van perdiendo la densidad que contenían las primeras, no porque los temas se agoten, sino por los límites que la misma columna impone, sobre todo por el espacio reducido. No hay una anécdota que contar, son las imágenes que el cronista observa las que se van (d)escribiendo a partir de diferentes estrategias y herramientas narrativas.

Los temas vuelven sobre sí mismos, pero no se cierran, ya que integran, en la mayoría de los casos, un componente de novedad. Los personajes habitan la ciudad *frívola* que ha construido Vela a través de nueve columnas. Los Agentes de Tráfico, romerías de turistas, mujeres que utilizan el monóculo, espectadores, transeúntes, actrices (como María Valente), maniqués seductores y peligrosos, automóviles, edificios, simuladores de espectáculos... Todo ocurre dentro de un espacio concreto: la avenida Madero<sup>106</sup>. Las frivolidades de la moda, del consumo, le interesan a nuestro cronista por su tendencia a *espectaculizar* todo. El transeúnte se integra al espectáculo de la vida urbana. Esto podría indicar que existe otra ciudad que no es frívola, una ciudad que se encuentra en las afueras de la Avenida Madero. Y esa ciudad sería la de *El café de nadie*. Aunque los espacios se yuxtaponen, porque en los escaparates de la avenida Madero se han estatizado las poses de los actores del Teatro Mexicano del Murciélago de Luis Quintanilla. Son espacios diversos que ofrecen novedades a la mirada del cronista. Es una ciudad múltiple.

La ciudad frívola tiene vanidades de una mujer moderna (que se masculiniza). Bolívar Echeverría afirma que hay determinados momentos que llamamos “clásicos” en los que “el conjunto de ‘pulsiones’ en la realidad social, la disparidad ‘polimorfa’ de los brotes de todo lo que ella quisiera ser, llega en verdad a armonizarse con el ideal efectivo de autorreconocimiento que ella intenta materializar en la práctica”. El período de estas crónicas concuerda con lo que Echeverría llama “Gran Ciudad ‘clásica’”, que va de finales

---

<sup>106</sup> La calle recibió ese nombre (“Francisco I. Madero”) en 1914, antes de esa fecha la calle se llamaba “San Francisco”.

de siglo XIX hasta la segunda guerra mundial, y es “una aglomeración espacial en la que el esbozo o diseño de una convivencia citadina coincide plenamente con el ‘material’ de vida urbana al que configura”<sup>107</sup>.

Si, como dice Echeverría, la ciudad manifiesta materialmente las relaciones sociales y los deseos que sobre ella se existen, esto no implica la falta de críticas. Vela observa en la ciudad un despliegue del espectáculo, que confunde el arte con la vida cotidiana, mas también el arte y el comercio. La mirada, lúdica pero crítica, no festeja con efusividad esta ambivalencia, aunque tampoco se expresa con un tono nostálgico. Se preocupa, es cierto, de que impostores (como autómatas o maniqués) habiten la ciudad, aunque sigue narrando con una perspectiva humorística, sin olvidar que también es irónica.

La ciudad que despliega Vela en estas crónicas es visual, en movimiento. Dice Peter Krieger que “[e]n la construcción y percepción de la imagen de la ciudad se articula la identidad colectiva. La autoconciencia del ciudadano depende mucho –más de lo es reconocido generalmente– del ambiente visual.”<sup>108</sup> Las imágenes que el cronista observa se traducen en palabras en sus crónicas. El “ambiente visual” sugiere tanto transeúntes que constantemente recorren la Avenida Madero, como consumidores cuyas actividades cotidianas también los consumen, convirtiéndolos en objetos. La ciudad devuelve imágenes a los transeúntes pero hay que saber mirarlas, como ocurre en la crónica dedicada a Cube a Bonifant, del 19 de febrero, donde las mujeres, contrariadas, no entendían el humorismo de su imagen deformada en los espejos del “Salón Rojo”; más sugerente es la crónica del 19 de marzo, “Los nuevos maniqués”, donde los vidrios de los aparadores humanizan los gestos de los maniqués (un observador que confunde su imagen reflejada sobre los maniqués). Estas imágenes, que son reflejos deformados, llaman la atención, ya que:

Reflejos y reflexiones en la vida cotidiana de la ciudad producen el efecto de un caleidoscopio de valores. En el proceso permanente de confirmar y revisar las lecturas

---

<sup>107</sup> Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2011 p. 124-125.

<sup>108</sup> Peter Krieger, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 288.

simbólicas de la escena urbana crece nuestra autoconciencia. Más de lo que nos damos cuenta, las señales visuales determinan las estructuras de la sociedad urbana<sup>109</sup>.

La mirada de Vela sabe leer los conflictos de una sociedad en vías de modernización. Obliga al lector a detenerse en los reflejos que “producen el efecto de un caleidoscopio de valores”, teniendo como consecuencia más sobresaliente el desdibujamiento de la frontera entre lo real y lo ficticio.

“[L]a multitud misma se transformó en espectáculo”<sup>110</sup>. A lo largo de la columna se proyecta una ciudad frívola que funciona debido a la teatralización de la vida cotidiana. Las actitudes de los personajes (incluyendo a la ciudad misma), se exhiben y se entregan al espectáculo. Sujetos y objetos intercambian cualidades. Esto se debe, en parte, a la dinámica de la ciudad frívola: “[t]odo lo deseable, desde el sexo hasta el status social, podría transformarse en mercancía, como fetiche-en-exhibición que mantiene subyugada a la multitud, aun cuando la posesión personal estuviera muy lejos de su alcance”<sup>111</sup>. De esta forma, la ciudad se convierte en una puesta en escena, en una representación de las problemáticas que emergen de la modernidad<sup>112</sup>, de tal suerte que conviven las vanidades de los “snobs” y los gestos y performances estridentistas. Los personajes son agentes de tráfico, mujeres modernas, transeúntes, pero sobre todo maniqués. El escenario se construye sobre la avenida Madero, en cines, restaurantes, teatros; en imágenes que los espejos y los aparadores devuelven a los espectadores. Personajes y escenarios reclaman la atención del cronista, y éste los disecciona en detalles y particularidades. La columna, que exhibe a la ciudad frívola, se conforma de sus habitantes (personajes) y de sus espacios (escenarios) para re-presentar la trama de la modernización.

LOS PERSONAJES. A Vela no le resulta perturbador que mujeres y maniqués sean semejantes, figuras que despiertan el deseo, ya que son objetos, son seres cosificados. Pero

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>110</sup> Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada... op. cit.*, p. 98.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>112</sup> “La trama urbana –dice Beatriz Sarlo–, fuertemente marcada por lo que Marshall Berman considera las heridas pero también los logros de la modernidad, proporciona lugares para la transacción de valores diferentes y el conflicto de intereses (pensados en el sentido más amplio: disputa estética, enfrentamiento político [...]): el gran teatro de una cultura compleja” en “Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires”, en Ana María de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, Memorial, UNESP, p. 37.

cuando los maniqués se apropian de la imagen masculina, es cuando los mira con sospecha. Las actitudes femeninas se traducen en simulaciones de maniqués. No por ello las mujeres que tiene apariencia y actitudes menos femenina se salvan de la cosificación: o se convierten, a través de sinécdoques en un objeto masculino (el carro, porque usan el monóculo, “parabrisas del flirt”), o se transforman en algo que no están interpretando (María Valente que se convierte en un boxeador). Habría que reconocer que el éxito de los maniqués consiste en su semejanza con los seres humanos. Daniel Mesa dice que “si la ropa es fundamental, no puede olvidarse que el maniquí interesa por lo inquietantemente humano que posee. Y lo más inquietante es la mirada. Cuando la ropa no sirve para identificar, es la mirada la que singulariza al maniquí.”<sup>113</sup>

Recuérdese que en “Varietés al aire libre” algunas mujeres miran con la “lánguida mirada de los nuevos maniqués”. Daniel Mesa continúa: “[l]a atribución de una cierta mirada a un objeto inerte reproduce la intención de la mirada del contemplador”. A lo largo de la columna se observó que la mujer como personaje es más cercana a un objeto. En “Los maniqués de la primavera” Vela exhibe la singularidad de cada mujer que viste “el mejor traje, el único, el ‘traje modelo’ que no podrá exhibir nadie, sino cada una de ellas...” La mujer parece atada a los caprichos de la moda, y ésta le ofrece una identidad precaria, ya que los maniqués (humanos por la mirada en la que los espectadores se reconocen) orillan a “estar de acuerdo con las modas más inverosímiles y ridículas”, según narra Vela en “Los nuevos maniqués”. La figura del maniquí que el narrador observa es participe de la industrialización y masificación de la vida moderna de las ciudades. Se trata de un artefacto (y artificio) que estandariza a los habitantes de la urbe: “[l]a obsesión del contemplador – dice Daniel Mesa– con respecto a la singularidad del maniquí no le impide, sin embargo, percibir cuánto de ‘estándar’ hay en él, cuanto de ‘forma vacía y convencional’ dispuesta a ser llenada con cualquier contenido, con cualquier significado”<sup>114</sup>. En tales circunstancias es dónde la mirada de Vela se hace presente, ya que “si en algún maniquí hay diferencia o enigma, es porque el contemplador se lo atribuye.”<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2002, p. 93

<sup>114</sup> *Ibidem*. p. 102.

<sup>115</sup> *Ibidem*. p. 102.



La mujer frívola de la ciudad es una mujer moderna que tiene vanidades que al narrador le parecen lúdicas, incluso trastornadoras de la identidad. El cronista observa que la moda ofrece una posibilidad de apropiación, aunque tal acción es precaria, otorgando una identidad estándar dentro de una sociedad de masas.

En 1925 Vela publicó una serie de textos titulados “Muestrario de mujeres”, como se anunció en el capítulo anterior. Estos textos subastaban modelos femeninos como “Preciosa mujer de mañana”, “Mujer luctuosa para viudos” o la “Mujer estridentista” entre otros. List Arzubide en *El movimiento estridentista* cuenta que cada uno de los miembros del estridentismo adquirieron un modelo, el que más les acomodaba. La mujer cosificada, como objeto, fue un tema recurrente en los estridentistas.

Es por esto que no parece ingenuo que Vela dedique la tercera crónica de esta columna a Cube Bonifant. Ella se presentó a sí misma a los lectores de *El Universal Ilustrado* de una forma poco convencional:

Soy una chica de diez y siete años, completamente feliz. Muy colérica, versátil, y en el fondo, capaz de ser formal. [...] Complico todo lo que encuentro a mi alcance, y retardo, con esa exageración de retardar que hacía que La Fontaine, aun dirigiéndose a la felicidad, tomara siempre el camino más largo. [...] ¿Me gustan las flores y los niños? Las flores... sí, sólo para deshojarlas y comerme los pétalos. Los niños me causan un profundo malestar; siempre deseo clavarle mis uñas afiladas.<sup>116</sup>

En efecto, Cube tenía diecisiete años cuando comenzó a escribir para *El Universal Ilustrado*. Su postura rompe con la convencional idea decimonónica de lo femenino, sobre todo con su actitud ante las flores y los niños. Los ataques que sufrió Cube durante esta época no fueron pocos, también debido a su postura antagónica. Cube, que prefiere “los toros que la ópera”, era una mujer moderna, que va “escamoteando” las apariencias femeninas.

La imagen que nos ofrece Vela de María Valente también es la de una mujer moderna, que se presenta en el escenario no como una artista, sino como una boxeadora. De

---

<sup>116</sup> Cube Bonifant, *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*, Introducción, selección y notas de Viviane Mahieux. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, / DGE Equilibrista, 2009, p. 49.

esta forma también describe el espectáculo del Ba-ta-clán más cercano al boxeo que al teatro. Esto se asemeja a la descripción del catch que hace Roland Barthes en *Mitologías*: “al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve”<sup>117</sup>. La mirada de Vela ve en María Valente una mujer que se “escamotea a sí misma” y escamotea al espectáculo. Después representa, con movimientos y gestos bruscos, una función de boxeo. El cronista observa un despliegue del espectáculo en el que los espectáculos mismos se confunden, por ello “todo se va espectacularizando”.

La exageración del gesto llega a incomodar a Vela, como las “vanidades de director de orquesta” de los Agentes de Tráfico, pero sobre de los “chantagistas” de la música. Estos también tienen una similitud con el catch. Barthes compara el catch con el judo, este último “contiene una parte secreta de simbolismo”, pues “se trata de gestos retenidos, precisos pero cortos, dibujados con justeza”. El catch es lo contrario: “propone gestos excesivos, explotados hasta el paroxismo de su significación [...] en el catch, si un hombre cae se queda exageradamente ahí, llena hasta el extremo la vista de los espectadores con el espectáculo intolerable de su impotencia”<sup>118</sup>.

La simulación resulta molesta a la mirada de Vela, especialmente porque este papel es menor y exige el aplauso unánime del público. “Esta función enfática es igual al teatro antiguo, en el cual la fuerza, la lengua y los accesorios (máscaras y coturnos) concurrían en la explicación exageradamente visible de una Necesidad [...] En el catch, como en los antiguos teatros, no se tiene vergüenza del propio dolor, se sabe llorar, se tiene gusto por las lágrimas”<sup>119</sup>. La necesidad de los “chantagistas” de la música es la necesidad del aplauso, cosa que a Vela le parece lamentable. Si en el espectáculo no importa lo que el público cree, sino lo que ve, la mirada de Vela reacciona con ironía.

Los personajes tienen identidades inestables, pasajeras como la moda. Las mujeres, los transeúntes, los agentes de tráfico y los malos actores revientan la realidad, la

---

<sup>117</sup> Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2010, p. 19.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 18-19.

<sup>119</sup> *Ibidem*, 19.

fragmentan. Cada interpretación (mala, en la mayoría de los casos) fractura lo real, lo que implica no sólo romper la barrera entre el arte y la vida, sino confundir la frontera entre arte y comercio, vida y consumismo. Por eso, el personaje más representativo es el maniquí.

LOS ESCENARIOS. La Avenida Madero es el espacio en donde se desenvuelven diferentes escenas. El Salón Rojo se contrapone a la Casa de los Azulejos. Ambos estaban situados sobre la misma Avenida, el primero sobre la calle Bolívar, y el segundo sobre el Eje Central. Mientras que la Casa de los Azulejos está cercana a la “La duquesa de Job”, cuyos versos hablan sobre la mujer del duque de Job (y dicen “Desde las puertas de la Sorpresa/ hasta la esquina del Jockey Club,/ no hay española, yanqui o francesa,/ ni más bonita, ni más traviesa/ que la duquesa del duque job”<sup>120</sup>), ante ese espacio frívolo y modernista, el Salón Rojo era un espacio popular en donde los transeúntes podían asistir a ver las películas que se estrenaban en el país. Hacia 1906 “la capital ya contaba nada menos que con dieciséis cines”<sup>121</sup>, entre los cuales se encontraba el Salón Rojo, antes llamado “Salón Cinematográfico”. El cine se fue haciendo de espectadores, por lo que ya desde antes de la Revolución “el teatro se declaró vencido por el cine”<sup>122</sup> y se convirtió en un espectáculo popular y masivo.

El espectáculo debe ser festivo, “absurdo” como la vida y el mejor escenario es la calle. Por eso el cronista estridente sugiere “imprimir, en carteles, la novela diaria de la vida real y empapelar todas las esquinas” en “‘Varietés’ al aire libre”. “El uso de carteles –dice Ignacio Sánchez Prado– es un corto circuito en la idea misma del campo literario, dado que apela a una comunicación directa con la esfera pública sin la mediación de las instituciones literarias”<sup>123</sup>. La comunicación directa, voluntaria, sin mediaciones, formaba parte del mito estridentista.

Las vitrinas y los espejos también forman parte del escenario. Las primeras ofrecían imágenes a los transeúntes, imágenes móviles, que se asemejan al cine. En ellas, los

---

<sup>120</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, “La duquesa de Job”, en *Poesías de Manuel Gutiérrez Nájera*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1998, p. 101.

<sup>121</sup> Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo. Programa y crónicas del cine mudo en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, p. 35.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>123</sup> Sánchez Prado, *Naciones Intelectuales: Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana*, Indiana, Purdue University Press, 2009, p. 55.

maniqués se desenvolvían simulando una escena cotidiana. Pero tal simulación, que es una fantasmagoría, convencía a los espectadores de convivir como los maniqués. El juego de imágenes incrementa cuando sobre la imagen artificial de los aparadores se refleja la imagen de los contempladores. De tal suerte, el escenario se multiplica. Los espejos, por otro lado, deforman la imagen femenina, como sucede en el Salón Rojo. Vela sugiere una serie de códigos visuales que pueden orientar a los habitantes de la ciudad, y también sugiere que no todos tienen acceso a ese código, como las mujeres, que no entienden el humorismo de las imágenes. La visión nueva, moderna, pertenece a los hombres, sobre todo porque ellos son los que más están en contacto con nuevas técnicas y tecnologías.

Trátase de cines, teatros o restaurantes, lo importante es que cada espacio desarrolla peculiares actitudes. En “Los dijes de los edificios” las casas tienen actitudes femeninas. Las impresiones (emocionales) son las que confeccionan el espacio, y éste se ve afectado por los comportamientos de quienes lo habitan. Pero no son comportamientos “normales”, son dramatizaciones.

Erving Goffman, en *La representación de la persona en la vida cotidiana* menciona que cada interacción cara-a-cara sugiere el empleo de una “actuación teatral”. En cada escenario de la vida social se representa un papel diferente, se utilizan máscaras, disfraces, gestos y actitudes que logran convencer al espectador. Hay un doble papel: actor-espectador. Se representa para convencer y se espera ser convencido de la actuación del otro. Esas actuaciones no son esporádicas: la realizamos todo el tiempo. Todo el tiempo nos encargamos de re-presentar el rol que nos toca, esperando hacerlo bien, interpretando las actuaciones de los otros. Hay dos tipos de actuaciones: “La actuación real, sincera u honesta, y la falsa, que consumados embusteros montan para nosotros, ya sea con la intención de no ser tomados en serio, o con la intención de serlo, como en el caso de los embaucadores”<sup>124</sup>. Parece que los personajes y los escenarios de la ciudad frívola van de no ser tomados en serio o serlo a costa de mostrar su artificialidad, al intentar definirse en la ciudad moderna. Sin embargo, Vela no deja de ser lúdico. Su mirada puede preocuparse por los artificios de la ciudad, incluso puede ser un poco paranoico, pero no deja de ser festivo.

---

<sup>124</sup> Erving Goffman, *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 86.

La invitación al espectáculo de la vida urbana cotidiana no sólo fue por parte de los estridentistas. El “más estridentista de los contemporáneos”<sup>125</sup>, Salvado Novo, también fue seducido por el espectáculo del Ba-ta-clán. Novo publicaba con frecuencia en *El Universal ilustrado*. El 26 de febrero publicó una crónica sobre este espectáculo titulada “Bataclanicemos la vida”<sup>126</sup>. En ella dice: “Y el cine es nuestro arte, el de América. Cine trágico es cosa griega y la Venus de Milo se ha engordado. Cine frívolo, que acabe con bien precisamente por contraposición a la vida, es el Ba-ta-clán, es Gloria Swanson, y debemos empezar a ser ya en México.” Lo frívolo es la vida festiva, no el drama, y pareciera que el cine vino a cambiar radicalmente el género dramático. Además, es una actitud de América (continental), que enfatiza la idea de novedad hacia el mundo. Un nuevo estilo de vida, en contraposición con la vida trágica. El Ba-ta-clán es un cine que acaba bien. Novo va más allá:

Yo os digo, y tomad por muy bueno mi consejo, que no os esforcéis por desentrañarme sentido filosófico. No creáis que quise deciros mucho. Si algo se os ha ocurrido en leyéndome, yo no me lo propuse. Es como si asistir al teatro Iris y ver a Paulette Mauve y a María Valente se os ocurre que sufren, que piensan, que son humano barro. Mme. Rasimi no os quiso dejar traslucir esa cosa tan poco agradable. Quizá tan sólo, mostrarnos que sabe hacer pasar, a quien admira su comparsa, un rato agradable.

Novo compara el espectáculo del Ba-ta-clán con su escritura, aunque es irónico. En este sentido, lo frívolo se manifiesta como una posibilidad de ruptura. Aunque también es un tema y un estilo atractivo para los lectores. La diferencia entre Cube Bonifant, Salvador Novo y Arqueles Vela es amplia, sin embargo, los tres tienen una mirada que sabotea lo convencional. Aunque Novo valorará lo frívolo más próximo a lo realizado por Cube. Dice en la misma crónica:

No suele ser larga [la función de Ba-ta-clán]. Y pues sólo un momento, como la barata de las cuatro esquinas, surtámosla de telas gritonas y hagamos que nos libre de pulmonías. Sesera no tenemos y son los periódicos de la tarde los únicos que creen en la meningitis.

---

<sup>125</sup> Frase con la que Vicente Quirate se ha referido a Salvador Novo. Cfr. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.

<sup>126</sup> Novo, “Bataclanicemos la vida”, *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925, p. 39.

Baste cubrirnos con un O.K. perfecto antes que nos pongan un K.O. ¿Cómo te va palmera? ¿Sigues greñuda? ¿Ya te madura el coco? (Aburrimiento. Participio pasivo. Afeminamiento. Debilitamiento del pensamiento en la medida de sus posibilidades.)

Lo frívolo, que también implica afeminamiento, es una opción contra “los periódicos de la tarde”. El cronista dice “sesera no tenemos”, por eso puede asistir a este tipo de eventos, que no exigen un conocimiento erudito. Y aún más, una categoría social. Es curioso que también haya una mención al boxeo (knock-out). Pero al acceder al espectáculo (ok), se protege de quedar tirado sobre el ring. A diferencia de Arqueles Vela, quien tiene la necesidad de masculinizar a María Valente, Novo no se preocupa por el desborde de feminidad, aunque tampoco es del todo una defensa. El pensamiento débil del aburrimiento, propio de lo femenino según Novo, es un estado propicio para disfrutar el espectáculo. La posición de Vela es otra. Disfruta del espectáculo porque la vida es absurda, pero no deja de lado una identidad masculina. Accede al espectáculo gracias a su mirada lúdica.

El mismo Novo en esta crónica dará más señas de esta nueva mirada, que sabe ver lo nuevo fuera de la amargura nostálgica. Que sabe apreciar las novedades por su calidad, aunque estas parezcan superficiales, y sobre todo, que defiende la postura frívola de los tiempos modernos:

Lo profundo, lo sabio, lo triste, lo “humano”, sigue teniendo su valor. Valor muy alto, tan alto y tan precioso que no hay por qué dárselo a todo el mundo. ¡Que les cueste su trabajo encontrarlo, como nos ha costado el nuestro saberlo! ¡Que rían de las pinturas de Diego Rivera! ¡Que piensen que no sabe pintar! ¡Que esta revista les siga pareciendo vacía! ¡Que promulguen que no podemos pensar! Dos o tres personas, entre la sonrisa, estado perfecto del Dios, darán al leernos con lo que quisimos decir. Y mientras tanto, no tenemos derecho para aburrir a las demás gente. ¿Por qué no dejarlos pensar que no merecemos una seria atención?

Al contrario de las palabras de Luis G. Urbina, quien también observa lo frívolo como una manifestación de las nuevas inquietudes, pero que se sumerge en la nostalgia. Cube, Novo y Vela, quizás por su juventud, escriben sobre lo frívolo para tener un espacio propio, en el que los viejos valores no disciplinen ni su mirada ni su escritura. La subjetividad de estos cronistas habita sus narraciones.

#### 4. RECORTES PARA LLENAR, UN TRAMO DE LA INESTABILIDAD COTIDIANA

*Es la luz que vemos en las calle de los sueños  
cuando se apagan las luces ciudadanas.*

ARQUELES vela. “El farol del ‘Rojo’”

##### 4.1 RECORTES PARA LLENAR. UN PRIMER ENCUENTRO

Los “Recortes para llenar” se publicaron de agosto a noviembre. A diferencia de los “Comentarios frívolos”, esta fue columna menos constante y sólo apareció cuatro veces. El título mismo habla de su condición de “comodín” editorial. Pero no hay que olvidar que la pluma de Arqueles era altamente apreciada dentro del semanario, sobre todo para Carlos Noriega Hope. El primer “Recorte para llenar”, publicado el 13 de agosto, está dedicado: “A mis compañeros Campos, Andrade y Oropeza, en “Los Universales”...”<sup>127</sup>; además de que este “Recorte para llenar” se compone de dos crónicas: “El reloj verdadero” y “El farol del rojo”.

“El reloj verdadero” tiene una nota al pie: “Los ‘formadores’ escogerán el párrafo que se adapte perfectamente a uno de esos ‘huecos muertos’ que quedan en las planas al confeccionarlas”<sup>128</sup>. Al igual que en los “Comentarios frívolos”, el título de la columna determina las coordenadas de estas crónicas. En este caso la intención es explícita, el mismo Vela está advirtiendo al lector que estos “Recortes para llenar” tienen la función de ensamblarse cuando se requieran y que no forman parte de un mundo narrativo cerrado, aunque sí forman parte de su poética.

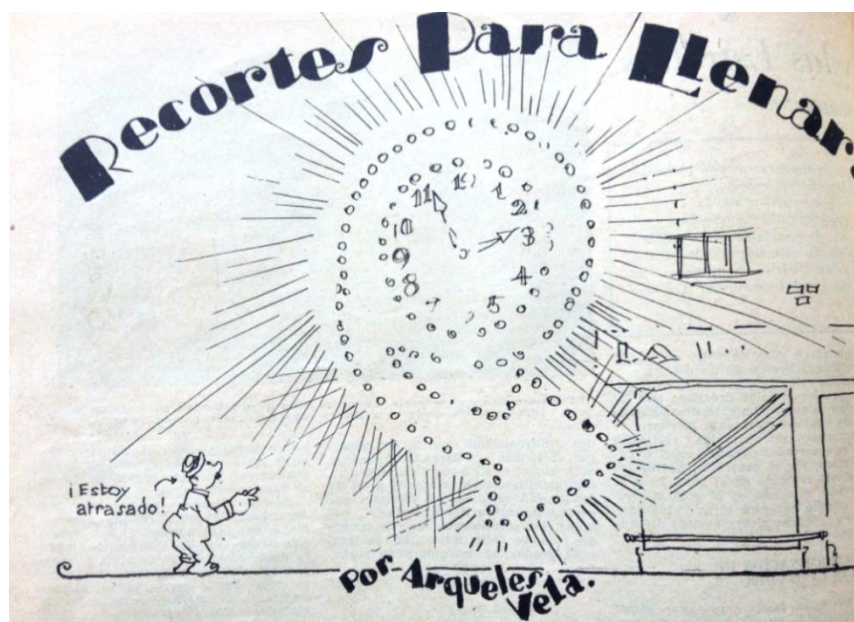
Los “Recortes para llenar” están ilustrados. En esta primera crónica la imagen es una caricatura, aunque no se sabe quién es el autor. Observamos en el centro de la imagen un reloj que está enmarcado por una flecha inconsistente. Del lado izquierdo hay un personaje que, mirando el reloj, exclama “¡Estoy atrasado!”. Parece que el reloj está a

---

<sup>127</sup> Vela, “Recortes para llenar. El reloj verdadero. El farol del Rojo”, en *El Universal Ilustrado*, 413, 13 de agosto de 1925, p. 38.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

punto de desvanecerse, aunque da la impresión que el movimiento es vertiginoso; el personaje está estático, inmóvil frente al reloj. Vale la pena detenerse en la tipografía del título de la columna y del nombre de Arqueles Vela.



La imagen está en diálogo con “El reloj verdadero”. La crónica comienza: “Este reloj no es como el que existe en Rusia –a pesar de los yanquis, el más grande del mundo: 99, 999 días de cuerda–” y sigue comparando este reloj con el de sus compañeros periodistas (y caricaturistas):

como el de Audiffred, que marca siempre una hora EXTRA, como el de García Cabral, en el que se resuelve la hora por ecuaciones, como el de Pablo González Casanova, ecuánime, como el de Fígaro, destornillador de las horas, como el de Júbilo, que se tropieza con los segundos, como el de Ortega, anatematizador de los instantes, como el de Bolaños Cacho, invulnerable, que se puede dejar caer desde todos los abismos de la espera sin que pierda su ronroneo matemático, no como el de Jerónimo Coignard, embromador del tiempo, ni como el de Oscar Leblanc, marcador de la hora de todos, ni como el de etc., etc.



La mayoría de estos nombres se encuentra también en un fragmento de *El café de nadie* en donde Mabelina escribe los nombres de sus amantes. Este reloj es el reloj periodista, pero no es ese reloj del que Arqueles quiere hablar. Hasta el momento el reloj existe por negación, por no ser “como” los otros relojes. Las siguientes líneas hablan de la identidad de este reloj: “Este reloj es hasta ayer único. Verdadero índice de la fugacidad nuestra y del ajetreo vagabundeante nuestro. Verdadero desquiciador de la alegría y despreocupación de los transeúntes”. Se trata del famoso reloj otomano, un símbolo del centro histórico de la ciudad de México:

Este reloj es ese que está en las calles de Bolívar, en no sé qué tramo de la inestabilidad cotidiana. Frente a sus manecillas que están continuamente vomitando las horas, que se están embarazando de los minutos, nadie puede transitar con tranquilidad. Se siente la urgencia, al consultarlo, de echarse a correr, de impedir que siga marcándonos lo perentorio y lo inusitado.

Esta referencia es el origen de la crónica. Las referencias son reales, históricas. La mirada de Vela observa que “El reloj verdadero” es un reloj animado, pues “sus manecillas están continuamente vomitando las horas [...] se están embarazando de los minutos”. A través de prosopopeyas el reloj está animado, más aún, tiene características humanas. La cónica continúa animando al reloj: “Este reloj es el más pernicioso, el más sedicioso, el más codicioso, el más sincero, el más exacto, el más vivificador de los relojes”. Las características del reloj son contradictorias, paradójicas, por ello es el más vivificador, pues tiene un efecto en quien se detiene a observarlo:

Por la crueldad y el aceleramiento con que nos marca la circunvalación de la vida la hace más displicente, más transitoria, más meditada, más plácida, más incontable, más inmedible, más eterna.

Viéndolo escupir los segundos de una manera tan insistente, nos abochornamos, nos embriagamos de apresuramiento y todo parece rigurosamente estacionado e indisoluble...

Las emociones se desgranán y se derriten como sus horas luminosas y se van, también, por ese desagüe que le han colocado, acaso para que no se congestione la eternidad...

El reloj, el más exacto, hace que todo parezca “rigurosamente estacionado e indisoluble” al transeúnte. Marca el paso del tiempo, aunque es eterno. Contrasta con la vivencia de las emociones que “se desgranar y se derriten”. El reloj y su exactitud dinamitan las emociones, confundiéndolas. El tiempo es detenido, sin importar que el reloj siga marcando la hora. Es presente eterno, embriagador. Las siguientes líneas (que son también el final de la crónica) son reveladoras:

Este reloj es el NUESTRO. El reloj vanguardista, por su simultaneísmo expuesto tan gráficamente. El reloj que da la real impresión del tiempo. Un tiempo como el que hace en los sueños, en los que vivimos de instantes a infinitos y viceversa...

Bajo los auspicios de este reloj desbarajustado, sugeridor de las ideas y de las situaciones más absurdas, se viven, inevitablemente, todas las inverosimilitudes y se realizan las incongruencias mayores sin precedencias y sin premeditaciones, como si su horario goteante dejara caer sobre la realidad, los pétalos de adormidera de las horas abullidoras de dinamismo e incandescencia.

Cuando pasamos alrededor de su fiesta del tiempo, de su feria del tiempo, de su “carroussel” del tiempo, sentimos que se nos adelanta la vida, que se nos desangra por todos los acueductos de los instantes y quisiéramos vivir como este reloj, normando las sensaciones, las ideas y los pensamientos...

El reloj verdadero es el reloj vanguardista, “expuesto tan gráficamente” que “da la real impresión del tiempo”. Si al inicio de la crónica la comparación con otros relojes era a partir de la negación, encontramos el símil del reloj a través del tiempo: “[u]n tiempo como el que hace en los sueños, en los que vivimos de instantes a infinitos y viceversa”. Este reloj, como el estridentismo en su discurso mismo, está “desbarajustado”. Lo absurdo y lo inverosímil irrumpen la realidad con violencia para mostrar la *verdadera* impresión de la realidad. El reloj con su fiesta, su feria y su carroussel del tiempo, contrasta con la vida, con las experiencias; sin embargo, el reloj verdadero (por vanguardista) es el único que puede normar “las sensaciones, las ideas y los pensamientos”.

El reloj verdadero deja caer sus “pétalos de adormidera”, fruto del “dinamismo y la incandescencia”, sobre la realidad, tal una iluminación profana. El estridentismo es un fármaco que altera la percepción de la realidad a través del movimiento. Recuérdese que el

primer manifiesto *Actual-Nº 1, Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce* promociona el “Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce” y en el punto número cinco dice: “(M.M.A. trade mark) es una preparación maravillosa, en veinticuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse”<sup>129</sup>.

Los personajes del “Reloj verdadero” son relojes, que al mismo tiempo afectan a los sujetos. El *reloj verdadero* es, a veces, una metáfora de quienes lo poseen (“nosotros”), entre los que se encuentra el narrador de la crónica. Otras veces el reloj los supera. El tiempo del reloj hace que las emociones se confundan, se desgranen y se derritan; pero también norma las sensaciones, la ideas y los pensamientos. La crónica no está narrando una anécdota; de manea metaliteraria habla de un tiempo que hace inenarrable una historia. Si el tiempo se disloca de una temporalidad continua, la experiencia de tal sensación, traducida a un lenguaje escrito, afecta las formas de narrar.

Esta crónica está en dialogo con las dos prácticas de la escritura de Arqueles Vela: el periodismo y la literatura. Ambas prácticas se producen desde una voluntad vanguardista.

\*

\* \*

“El farol del Rojo”<sup>130</sup> es la segunda crónica de este “Recorte para llenar”. Aborda otro tema, pero con la misma mirada. La crónica se divide en cinco fragmentos pequeños, vale la pena transcribirla en su totalidad:

X X X

La luz del “Salón Rojo” la colocaron precisamente allá arriba, encima de todas las luces vulgares para que conservara su serenidad y su misticismo. Podría ser la vela eterna consagrada a BUDHA. La inventó Ramajaradia, el más sabio y desconocido de los alquimistas indios. Es la luz más pura que se ha descubierto. Tiene una sugestión más poderosa que la con que se hace la soldadura autógena...

---

<sup>129</sup> Manuel Maples Arce, *Actual Núm. 1, Hoja de Vanguardia*, en Schneider, *El estridentismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 6.

<sup>130</sup> Esta crónica fue rescatada y puede consultarse en Hadatty Mora, “Literatura de instantes a infinitos...”, *op. cit.* De igual manera pueden consultarse “El caballo Chantagista” y “El Charlestón”, crónicas que pertenecen a esta columna.

X X X

Entre los “maelstrom” de “snobs” que transitan por la Avenida Madero, estropeando las conversaciones inteligentes y los pensamientos siderales. Entre la marejada de voces industrialistas y de luces municipales, la luz del “Salón Rojo”, es algo así como el FARO que libra del naufragio a los transeúntes desorientados de ensueño y vaguedad.

X X X

Es la luz inventada por el más grande alquimista. El alquimista que ha pasado toda su vida detrás de los cortinajes sombríos de la soledad, descomponiendo y precipitando las miradas de las mujeres que invaden el ángulo de su introspección.

X X X

Es la lámpara de Aladino que va buscando en nosotros los pensamientos nuevos por los viejos y nos va imbuyendo de una claridad más transparente y más dilucidadora de las perspectivas subconscientes.

X X X

Es la luz que vemos en las calle de los sueños cuando se apagan las luces ciudadanas.

Es un candil espiritual.

El farol del rojo es la luz del Salón Rojo. Esta es “la luz más pura que se ha descubierto”, “un candil espiritual”. Arqueles hace de la luz del Salón Rojo un artefacto que irrumpe las “conversaciones inteligentes y los pensamientos siderales” de los remolinos de snobs que transitan por la Av. Madero. Al igual que “el reloj verdadero”, “el farol del rojo” es un punto de referencia para los transeúntes, náufragos desorientados en el mar inmenso de la cartografía urbana. La luz del Rojo irrumpe en la cosmopolita Av. Madero (calle de San Francisco para Gutiérrez Nájera, habría que agregar). Las demás luces (vulgares) no tienen esta semblanza sublime que tiene la del Salón Rojo. Por supuesto que Arqueles es irónico, pero el Salón Rojo es un espacio que le interesa.

En la crónica de los “Comentarios frívolos” dedicada a Cube Bonifant, hay una mención sobre el Salón Rojo. En esa crónica son los espejos los que molestaban a las mujeres porque daban imágenes “dilatadas y desvirtuadas” de ellas. En este caso la luz del

Rojo, “inventada por el más grande alquimista”, es un artefacto que se logró “desvirtuando y precipitando las miradas de las mujeres”. Evadiendo las miradas de ellas, se realiza una verdadera introspección: “va imbuyendo de una claridad más transparente y más dilucidadora de las perspectivas subconscientes”. Es una luz que no pertenece del todo a la realidad, que exalta la realidad, porque “[e]s la luz que vemos en las calle de los sueños cuando se apagan las luces ciudadanas”.

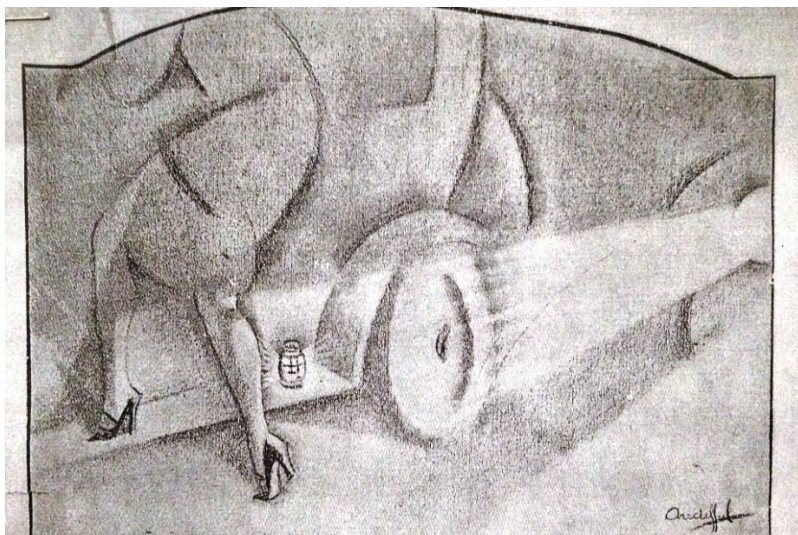
Los espacios que Arqueles ha construido en sus crónicas vuelven sobre sí mismos. De nuevo nos encontramos con el Salón Rojo, con la Avenida Madero. Ésta invadida de snobs, de frívolos, es asaltada por los mecanismos estridentistas que muestran la *verdadera* impresión de la realidad.

\*  
\* \*

El segundo “Recorte para llenar<sup>131</sup>”, publicado el 27 de agosto, contiene una crónica y se titula “Las luces de los Automóviles”. También está ilustrada. Esta imagen sí está firmada y pertenece a Audiffred. En ella vemos la luz de un automóvil que ilumina las piernas de una mujer. De la mujer, que calza tacones, sólo podemos ver las pantorrillas, el resto del cuerpo apenas está esbozado, como el carro. Hay una especie de lámpara al lado de las piernas de la mujer. (En 1926 Arqueles publicó un crónica titulada “El arte de lucir las pantorrillas” en *El Universal Ilustrado*).

---

<sup>131</sup> Vela, “Recortes para Llenar. Las Luces de los Automóviles.”, en *El Universal Ilustrado*, 433, 27 de agosto de 1925, p. 25, 70



La ilustración está en dialogo con la crónica. El texto informa al lector que existe una variedad de luces de automóviles que interactúan con el paisaje. Después Vela hace una especie de “taxonomía” de las luces de los automóviles. La crónica comienza:

Hay una gran variedad en las luces de los automóviles. Luces de matices diversos. Luces que encantan e ilusionan el paisaje. Luces picarescas, románticas, fatídicas, sentimentales, alucinadoras, hipnotizadoras, indiscretas, ensoñadoras, simbólicas, buceadoras, insolentes, tímidas, execrables, simpáticas, imponderables, sinceras, eruditas, colegialas, etc., etc., etc.

Los adjetivos calificativos de las luces, más que describirlas como objetos, las describe con actitudes femeninas. La enumeración de adjetivos sirve para dar cuenta de que son inabarcables y tal vez infinitas. La “taxonomía” de las luces de Arqueles llega hasta las luces ensoñadoras, dejando abiertas las demás posibilidades a la imaginación del lector.

Las luces de “los nuevos modelos de los coches” propician un nuevo espectáculo nocturno, “[u]n nuevo desasosiego para los sentidos. Una nueva ocasión para el flirteo”. Sin embargo, implica para un “nosotros” una “de las más grandes incomodidades”. Ese nosotros, es sin duda aquellos que participan de la mirada estridentista. El espectáculo es una incomodidad por el despliegue seductor de las luces sobre los cuerpos femeninos, los espectadores son voyeristas. Vela se refiere a las “luces picarescas”, y continúa:

Esas luces recrudecen la tentación de los tobillos cuando menos lo esperamos y cuando es más peligrosa su tentación. Si en el día, nos sugestionaba el espectáculo de una mujer al

abordar un coche, en la noche y con este pequeño y malévolo reflector de las bombillas en el estribo, el espectáculo adquiere mayor inquietismo y más alucinaciones.

Las luces en los estribos de los coches nos presentan las pantorrillas como en un “close-up”. Parece que se han puesto de moda estas luces, precisamente, ahora que las faldas cortas triunfan de los comentarios y de la figura alargada.

La “mujer cubista” de *La señorita etc.*, está presente en esta crónica<sup>132</sup>. Fragmentación del cuerpo femenino que se realiza con la mirada. Una mirada que se ha acoplado a las técnicas cinematográficas (“como en un ‘close-up’”) que disecciona la figura fémica al tiempo que la hace más deseable. Los avances técnicos (las luces de los automóviles, el cine) obligan al cronista a mirar desde una nueva perspectiva. Las luces picarescas ofrecen tentaciones eróticas.

Luces picarescas que se empeñan en subrayar los encantos de las mujeres y dispersan nuestras miradas, las pierden, las desbandan hacia todas las calles.

Hay en estas luces un guiño picaresco y una intención aviesa de que las veamos fugazmente, de que recortemos la figura femenina y centralicemos la estupefacción en su actitud al subir al automóvil.

Luces picarescas que son algo así como el pararrayo de las miradas transeúntes...

Las luces despiertan la perversidad de ese “nosotros” (los estridentistas y sus simpatizantes). Las luces picarescas (proyectadas sobre las piernas de las mujeres) atraen las miradas de los transeúntes. Estas luces tienen las actitudes de una mujer “picaresca”. La pulsión erótica que provocan las luces picarescas no sólo se debe a la actitud fémica, también se da a través de una manifestación estética: recortar la figura fémica, tal una pintura cubista, un “close-up” o una fotografía vanguardista (nítida, fragmentada). Además habría que pensar en la importancia de la luz para la elaboración de una fotografía nítida. Las técnicas empleadas en estas manifestaciones artísticas no son sólo herramientas externas al artista, precisan de una mirada afectada y asimilada por ellas.

---

<sup>132</sup> “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 su actitud de hinojos... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirada impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disasociaban en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable” en *La señorita etc.*, en Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, op. cit. p. 61

Las siguientes luces son las “románticas”. Estas luces sólo pueden efectuarse fuera de la ciudad, “[e]n los caminos silenciosos y sombríos” para los que las luces de los automóviles “dejan una huella celeste por la que se hacen todos los viajes inverosímiles”. Estas luces, “en nuestros pueblos destartalados y desolados”, “enferman de romanticismo las miradas de las muchachas que sueñan con los viajes”. Las luces de los automóviles son algo así como las noticias de la ciudad que despiertan la curiosidad y la imaginación de las “muchachas”, algo de verdad y algo de lugar común hay en esta descripción de las luces románticas (y quizás por románticas no podían escapar del lugar común para Arqueles Vela).

Las luces “fatídicas” son las siguientes que describe Vela. Estas son las más peligrosas, pues “desconciertan al transeúnte”, son “sugestiv[as]” y “malevol[as]”. Las luces fatídicas “obligan al transeúnte a verlas fijamente, indefinidamente hasta quedar quemados en sus irradiaciones. Estas luces son las que ocasionan los accidentes. Hay que marcarlas y que ponerles un salvavidas para las miradas”. Estas luces peligrosas son semejantes a las mujeres “fatídicas” que provocan los accidentes. Para mirarlas hay que tener precaución.

Por otra parte las luces “sentimentales” son las que surgen a partir de un recuerdo, algo que toma por sorpresa: “Al pasar un automóvil por una carretera a la media noche, nos sorprende su luz, que aunque muchas veces no es de ese tono, la encontramos con el mismo matiz de aquella luz que nos llevó a la primera aventura del espíritu”. La nostalgia del recuerdo no es suficiente para que las luces sean sentimentales. El uso de la imaginación es necesario: “Esta luz es algo así como los rayos ultravioleta que refaccionan en la imaginación y preparan para un daltonismo sentimental”.

“[P]equeñas” e “insignificantes” son las luces “alucinadoras”, se apagan y se encienden “según su automatismo”, y es “idéntico al guiño de ciertas mujeres que encontramos en las calles prohibidas”. El que sean insignificantes o autómatas no impiden que “tergivers[e]n el sentido de las calles”, que hacen perder la dirección “como si hubiesen movido el ‘switch’ de las perspectivas”.

Siguen las luces “hipnotizadoras”, que sorprenden al transeúnte: “A veces, mientras estamos esperando un tren, nos hiere una luz insospechada y de una gran fuerza. Sentimos



su presión y su decidida atraktividad”. Esta luz tiene un efecto similar al de un embrujo, pues “La seguimos a lo largo de las calles y la perdemos y la seguimos después” (como le sucede al narrador de *La señorita etc.* que todo el tiempo se la pasa persiguiendo la idea de una mujer).

Las luces “indiscretas” y las “soñadoras” son las últimas de la taxonomía de Vela. La luz indiscreta es “esa que han colocado a los nuevos modelos y que ha desvirtuado el único rincón del coche en que podía esconderse uno de la incandescencia impertinente”. La luz soñadora se asemeja a las luces románticas, pues “algunas farolitas interiores de los coches nos recuerdan las ‘veladoras’ de la ventana que siempre encontramos abierta en la media noche. Luz para enfermo, para insomnios y para las muchachas que todavía leen novelas en tres tomos”.

En esta crónica Arqueles pone en escena estereotipos que se confunden entre las actitudes femeninas y el paisaje. No hay una especificidad entre objetos (las luces), sujetos (mujeres) y escenarios (paisajes). La mirada de Arqueles no diferencia entre uno y otro, los confunde y los asemeja. Las luces pueden adquirir características específicas de acuerdo al espacio en que se encuentren. Calles prohibidas, pueblos “destartalados y desolados”, ventanas de media noche, en la espera de un tren, cada espacio obliga a las luces a comportarse de manera diferente. Pero las luces también ofrecen una mirada diferente. Las analogías entre las luces y las mujeres hacen de los objetos sujetos y de los sujetos objetos.

La crónica tiene un carácter lúdico, de confirmar, crear y jugar con estereotipos. Sin duda el más nuevo de ellos es la luz picaresca, la que da la imagen del cuerpo femenino en fragmentos, la imagen más seductora y erótica de todas<sup>133</sup>.

\*  
\* \*

---

<sup>133</sup> El cuerpo fragmentado también recuerda al cuerpo del maniquí: “El maniquí es —Dice Daniel Mesa— el *alter ego* experimental [...] en cuanto ofrece posibilidades de ‘fragmentación’ del cuerpo y posibilidades de atribuir cualquier cosa a un cuerpo sin órganos. El maniquí puede fragmentarse y ‘desorganizarse’, dando ‘otras formas’ a la sintaxis del cuerpo.”, *Extraños semejantes*, *op. cit.*, p. 108. La sintaxis de la que habla Mesa se traduce al lenguaje escrito de Vela, ejemplificado con la “mujer cubista” de *La Señorita Etc.* en la cita anterior.

La tercera crónica de los “Recortes para llenar” se publicó el 29 de octubre<sup>134</sup>, dos meses después de “Las luces de los automóviles”. Esta crónica se titula “El caballo chantagista” (*sic*), tiene dos ilustraciones, una pertenece a Duhart y la otra no tiene firma, aunque es probable que pertenezca al mismo caricaturista. En la primera imagen hay un caballo derrumbado. En la segunda hay una imagen de un “picador”.



---

<sup>134</sup> Vela, “Recortes para llenar. El caballo chantagista”, en *El Universal Ilustrado*, 442, 29 de octubre de 1925, p. 51.

Otro elemento importante que no forma parte de la crónica es un recuadro que presenta al lector la crónica de Arqueles, éste dice: “Un hecho singular, acaecido el último domingo en el “El torero”, dio margen a nuestro compañero Arqueles Vela para escribir este jugoso comentario, un poco funambulesco, como todos los suyos, relativo al caballo chantagista [*sic*]... Es para todos los aficionados y para los que no lo son”. El semanario sabía que los textos que publicaba de Vela resultarían extraños (funambulescos) a una buena cantidad de sus lectores, pero en su afán de novedad y modernidad daba espacio (bastante considerable) para escrituras experimentales.

“El caballo chantagista” tiene una dedicatoria: “A Verduguillo”, se trata de Rafael Solana, quien escribía para *El Universal Taurino*<sup>135</sup>. La crónica comienza estableciendo un panorama que se va a romper: “Teníamos un concepto férreo del escepticismo, de la hermeticidad, de la indolencia, de la indiscreción de los caballos espectaculares de las plazas de toros”. El uso del copretérito (teníamos) es para dar indicar que algo ha cambiado sobre ese “concepto férreo” de los espectadores hacia los caballos. Ese escepticismo se “hacía más hondo” por cómo los caballos con su “actitud, su silencio, su apatía” se presentaban ante el espectáculo. La mirada de Vela no puede dejar fuera a los caballos (actores del espectáculo) de una descripción subjetiva:

Aunque estos caballos de la fiesta brava presienten la zona del peligro, no tienen sino una visión media, una perspectiva incompleta del panorama trágico... En estos caballos hay siempre un ojo velado, un ojo avizor, un ojo intuitivo, que es el que se impresiona, a través de la cámara obscura en que se le convierte, de los momentos emocionantes, de los momentos terribles, expectantes, extáticos en que son emplazados y trasladados, muchas veces, a la inmortalidad.

Los caballos, por su ojo velado que es una “cámara obscura”, no acceden a la visión amplia de la corrida. Tienen de referencia una mala fotografía (velada) de los momentos (emocionantes, terribles, expectantes y extáticos) en los que son “emplazados y trasladados [...] a la inmortalidad”. Los caballos de las corridas son negados al espectáculo por no tener la técnica adecuada para acceder a él. Sin embargo, del “99 por ciento de las probabilidades

---

<sup>135</sup> Cfr. *Carlos Noriega Hope, 1896-1934*, p. 37.

de caballos escépticos, indiferentes, soportadores de las peores tragedias”, “encontramos al 1 por ciento de los caballos que no quieren dar un espectáculo compasible y compasivo”.

Este caballo, “comprendiendo y plagiando los ardidés y las suspiciás de los toreros cuando son cogidos”, se introduce al espectáculo, rompiendo con el concepto de escepticismo que existía: “Lo vimos tenderse como un gran actor en el tercer acto de la truculencia, como un gran interpretador que sabe muy bien su ‘papel’, que ha ensayado su ‘pose’, que ha aprendido su actitud, que comprende y se resigna a ser un ‘partiquino’ de la tragedia”. El papel menor asignado al caballo en la “tragedia” fue comprendido por éste; el caballo es el personaje de la crónica.

Presintiendo la emoción del público, antes que lo empitonase el toro –acaso por pura sugestión– se doblegaba, se moría convencionalmente, dando el timo de la muerte, chantagenado [*sic*] al destino, defraudando los blasones de su ascendencia de caballos muertos... De caballos hechos y confeccionados para morir. De pobres caballos destartalados, incompletos, refaccionados, incurables, que caminan siempre convalecientes, somnolentes del cloroformo de la serenidad o del pavor, guiados por la brida de lo irremediable.

Es el caballo “chantagista” que defrauda a su ascendencia. Traiciona al destino desde la imitación de un gesto, salvando su vida. No es de esos caballos se dejan arrastrar a la tragedia, en un andar hacia “lo irremediable, es un caballo que “se moría convencionalmente”.

Gran caballo este, inyectado de un afán superpesimista que lo hacía suicidarse, disparándose la idea de la muerte...

Es el primer caballo que se atreve a interpretar la suerte de Don Tancredo –la admirable de todas las del toreo– con el verdadero sentido de lo que debe ser esta suerte. Es decir, con la convicción de una perenne inmovilidad de un aletargamiento subconsciente y displicente. Este caballo demuestra cómo sería más suerte esta suerte. Cómo emocionaría más al público.

[...] Este caballo pone “escuela”. Y deben imitarlo...

Vela, al hablar de “la suerte de Don Tancredo” se refiere a esa figura cómica de las corridas que se queda inmóvil en el centro de la arena mientras sale el toro. La clave de esta “suerte” es la quietud. Como también es la del caballo “chantagista”. El caballo no sólo convence al toro, también convence a los espectadores de su quietud, guiado por ese “afán superpesimista que lo hacía suicidarse”.

Tendido sobre un nuevo concepto del valor, veíamos cómo el toro lo sacudía, lo volteaba, lo esculcaba, buscando la oportunidad de desembarazarse de él.

Nada lo conmovió. Nada lo despertó de su convicción de caballo enjaezado para la muerte.

Sólo el alejamiento del toro pudo despertarlo. Y es que este caballo parafraseaba las suertes del toreo, recordando los versos aquellos de “Muero porque no muero...”

La brusquedad del toro no logró cambiar su actitud “superpesimista”, siguió con la convicción de ser un caballo “enjaezado” (adornado) “para la muerte”. La actuación del caballo “chantagista” convenció a todos sólo al ver alejado al toro. Este caballo deja de ser un escéptico para ser un místico al parafrasear “las suertes del torero”, que recuerdan aquellos versos del poema de Santa Teresa de Ávila “Vivo sin vivir en mí”.

Esta crónica es inflada de humorismo a través de hipérboles. La muerte por conveniencia del caballo que traiciona su linaje, su “afán superpesimista”, su convicción de “caballo enjaezado para la muerte”. El “muero porque no muero” da al traste con el “concepto férreo de escepticismo” que tenían los espectadores sobre los caballos. De manera inverosímil, el caballo es una especie de místico después de entender su “papel” en el espectáculo. Los recursos de Arqueles, que introducen una novedad, hacen de la crónica una narración “funambulesca”, al límite de lo real y una fuga hacia la ficción místico-paródica.

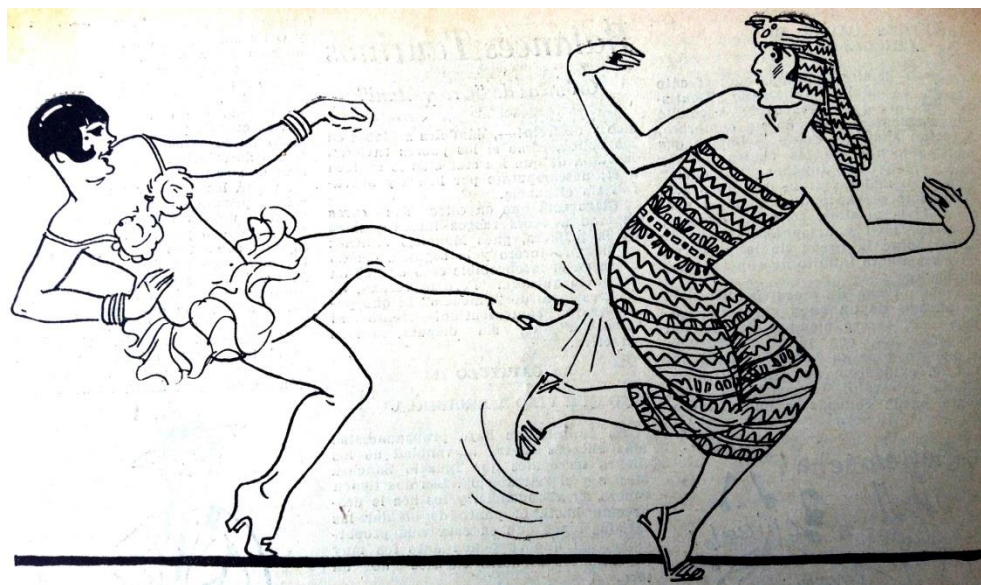
\*  
\* \*

El cuarto y último “Recorte para llenar” se publicó el 5 de noviembre<sup>136</sup>. Este “Recorte” está compuesto por una imagen y por dos crónicas: “El charleston” y “La hora cero”. La

---

<sup>136</sup> Vela, “Recortes para llenar. El charleston. La hora cero”, en *El Universal Ilustrado*, 443, 5 de noviembre de 1925, p. 14.

imagen no está firmada. En ella hay dos mujeres, una vestida como “flapper”, con una sonrisa dibujada en el rostro mientras parece golpear a la otra mujer, ésta vestida como egipcia. La flapper puede ser descrita tomando un fragmento de *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide: “Niñas cinematográficas, superpelonas, ultraescotadas y extrazanconas”. La “flapper”, que representa a la mujer moderna, parece ahuyentar a la egipcia, representando lo antiguo. La “flapper” parece divertida, pero sobre todo provocadora, mientras que la egipcia está contrariada y sorprendida.



La crónica comienza describiendo la técnica del charlestón:

En el “Charleston”, más que en ningún otro baile americano, se ha logrado estilizar el primitivismo. Sus movimientos hacen de los bailarines sorprendentes marionetas, impulsados por un desbarajustado equilibrista que tergiversara, súbitamente, los hilos del mecánico espectáculo.

Los bailarines son marionetas del “mecánico espectáculo” que han estilizado “el primitivismo”. Es paradójico que un “desbarajustado equilibrista” tergiverse los “hilos” de estas marionetas. Las formas del charlestón pasan del estilizado primitivismo a asemejarse al “Yata- Yoga” en el segundo párrafo de la crónica. Esto porque:

Sus figuras parecen entresacadas de las páginas de esos libros que enseñan a doblar el cuerpo, a quebrarlo, a desganzarlo, a enredarlo en las posturas más inverosímiles, más tristes, más dolientes, como si se viera en sus interpretadores a uno de aquellos fakires [sic]

renegados, apóstatas, ambulando por los “music-halls”, convertidos en algo así como en espectacularizador de los secretos sagrados.

El charlestón se confunde con el yoga por las posturas inverosímiles del cuerpo. Los bailarines son semejantes a faquires, sólo que los primeros son renegados por ambular en los “music-halls” y por “espectacularizar” los “secretos sagrados”, los retos de resistencia de los faquires ocurren sobre una pista de baile. Se logra “estilizar el primitivismo” del charlestón por tener “algo de ‘Yata-Yoga’”, quizás a través de marionetas y faquires. Pero también por las figuras cubistas que estos cuerpos doblados y quebrados sugieren:

Viendo bailar el “Charleston” esperamos, de pronto, que se disperse todo. Que los bailarines, descuartizados por el ritmo cortante, nos envíen una mano, un pie, galantemente, seguros de que podrán recuperarlo en un cambio instantáneo de la danza, tal si tuvieran los miembros atados con los cordones de la prestidigitación.

Magos que ejercen la prestidigitación, los bailarines de charlestón no se preocupan por perder sus miembros al ejercer un baile en el que son “espectacularizador[es] de los secretos sagrados”. Los bailarines se desdoblan: son primitivos, marionetas, faquires, prestidigitadores, para llegar a ser arañas: “se enredan en la telaraña de los compases, de que se quedarán muertos entre la maraña de música. Atisbados, cazados por la arácnida de sus actitudes”.

Quien trajo el charlestón a México fue Chela Padilla, ella “trasplantará a nuestros escenarios todas las novedades teatrales”, porque Chela Padilla tiene “ese temperamento [...] tan moderno”, que “nos da la sensación de una fuga fisonómica”. El cuerpo se fragmenta, se dobla y desdobla a partir de los movimientos modernos del charlestón. Arqueles concluye: “Y es que eso es el ‘Charleston’. Una fuga de las actitudes, de los gestos, de las miradas, de las sonrisas. En este baile Chela se va quitando los siete velos de la estaticidad, con un admirable malabarismo”. El charlestón es asociado con oriente mediante la mirada de Arqueles.

\*  
\* \*

La última crónica, “La hora cero” está relacionada con la primera crónica de esta columna (“El reloj verdadero”). En “La hora cero”, Arqueles emplea el uso de la primera persona:

Por esa inexactitud que tengo del tiempo, por esa inapreciación que tengo del tiempo comenté en un artículo ya olvidado la psicología de todos los relojes que descomponen y desorientan la vida de mis amigos [...] ninguno de estos amortiguadores de los instantes ha logrado imbuirme la noción del tiempo, como ese que acaban de colocar en las calles del 16 de Septiembre.

La “inapreciación” del tiempo de Arqueles Vela se ve afectada por un reloj, que no es el reloj verdadero del estridentismo, su ubicación es otra (las calles del 16 de septiembre). Este reloj cuenta la experiencia singular del cronista, por eso el uso de la primera persona (“ha logrado imbuirme la noción del tiempo”). Es un reloj “trágico” porque marca “la hora cero”. Una hora “vacía, [...] que no se puede utilizar”, “la hora negra en que los asesinos y los ladrones” cometen los más grandes crímenes porque no existe “el remordimiento de unas manecillas que recorrerán sus pensamientos con una insistencia matemática, como buscando la cifra fatídica”.

“La hora cero” es una hora nihilista “en que no creemos en nada, en que todo lo que vemos y escuchamos parece una ficción”. “Hora en la que el sístole y diástole del corazón se paraliza, si no nos llenáramos de la eternidad de la hora”. Esta hora expresa la eternidad mediante su símbolo, un “ojo maléfico el ‘0’”, que se cierra sobre sí mismo sobre “incontenibles presagios” e “ideas inútiles”.

Esta hora nihilista guarda la infinita posibilidad donde podrían suceder “todas las catástrofes imaginables”, que significa “un paréntesis del tiempo”, insinuando una pausa temporal y una expresión gráfica. “La hora cero” transporta a un lugar irreal, un laberinto porque es una “Hora desierta que suena como en un desierto”. Un giro sobre el caos y el laberinto que el reloj de “las calles del 16 de septiembre” provoca sobre la “noción del tiempo” de Arqueles. La crónica concluye:

Viendo el “0” de esta hora nos quedamos petrificados, esperando las trampas, los trucos, la inconsecuencias del tiempo, sugestionados, esperando que todo se derrumbe. Porque contemplamos su redondez sentimos que ha llegado la hora del caos.

La hora en que se acabará el mundo.



La “noción del tiempo” es introducida en el narrador a través de la mirada, de advertir la figura circular del cero. El reloj estridentista también era gráfico, pero este era inestable, como la caricatura que acompaña la crónica de “El reloj verdadero”. El reloj que marca “La hora cero” es apocalíptico. No deja de llamar la atención que la última crónica de esta columna narre el tiempo del fin, en la que “se acabará el mundo”.

#### 4.2 *HUECOS MUERTOS*. LA ESCRITURA DESDE EL BORDE

Esta columna, a pesar de contar sólo con seis crónicas publicadas en cuatro números, muestra un amplio panorama de la ciudad, aunque a diferencia de los “Comentarios frívolos”, los “Recortes para llenar” no se ocupan de un espacio específico, más bien de percepciones diversas sobre la ciudad y sus personajes, desde “los huecos muertos”. Habría que empezar por las imágenes. Sin duda, un texto ilustrado resulta más atractivo para el lector. Las crónicas están expuestas “tan gráficamente” que invitan a ser leídas, quizás más que leídas, contempladas. Las ilustraciones seducen. Peter Krieger menciona que “es la alternancia entre palabra e imagen lo que caracteriza un cómic; aunque el acto de recepción del cómic es individual, sin explicación pública por parte de los expertos”.<sup>137</sup> Estas crónicas no son cómics por el sólo hecho de estar acompañadas de ilustraciones. Los cómics narran una historia, tienen una anécdota (cosa que no sucede en estas crónicas, a excepción de “El caballo chantagista”). Sin embargo, hay una correspondencia entre las imágenes y el texto. Lo cierto es que las imágenes resultaron seductoras a ciertos lectores.

El muralismo también enseñó a observar de una manera diferente y pública. En este sentido es posible pensar no en una explicación pública sobre el despliegue de imágenes en la vida urbana, sino en una disposición y familiarización no sólo con las imágenes sino con técnicas nuevas.

Por lo anterior, resalta que Vela escriba sobre nuevas técnicas de mirar. “El reloj verdadero” y “La hora cero” exponen la imagen del reloj. En la primera crónica el reloj llama la atención del cronista por su exposición gráfica; en “La hora cero” el reloj despierta esa sensación nihilista por el cero 0, que también se expone gráficamente en los paréntesis

---

<sup>137</sup> Krieger, *op. cit.* p. 65.

() En “Las luces de los automóviles” su acercamiento a las “luces picarescas” hace un “close-up” de las pantorrillas de las mujeres. Y en “El caballo chantagista” la mirada de los caballos se da a través de “un ojo velado [...] en el que se le impresiona, a través de la cámara oscura en que se le convierte”. Si bien Vela no introduce del todo las técnicas cinematográficas como herramientas narrativas, las trata como temas en sus narraciones.

“Las cámaras –dice Susan Sontag– no se limitaron a posibilitar nuevas aprehensiones visuales [...]. Cambiaron la propia visión, pues fomentaron la idea de la visión por la visión misma.”<sup>138</sup>, lo cual expone Vela desde la escritura. Lo que insinúan los objetos (como los relojes), mirarlos desde la cercanía, fragmentándolos (como las pantorrillas de las mujeres), e inclusive la propia manera de mirar del ojo velado del caballo, son posibles a partir de una nueva forma de mirar las cosas. César Nicolás, al referirse a la metáfora de “la navaja en el ojo” surrealista (de la cual la película de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* es la mayor exponente), dice que la metáfora sobre la mirada nos “muestra la necesidad de tachar la mirada convencional y pasiva con que vemos o hacemos el cine (y con el cine, la vida: no cabe ya ese falso realismo de la anterior narrativa porque la vida es algo caótico e inconexo)”. La última frase recuerda la “Teoría abstraccionista” que Vela publicó en 1923, anterior a las producciones surrealistas. “Al igual que esa *cámara navaja*, -continúa César Nicolás– hemos penetrado todo con ojos nuevos: ser espectadores y creadores críticos, desautomatizando nuestros hábitos”<sup>139</sup>.

Es preciso mencionar que el estridentismo no es una copia del surrealismo, sino que sus inquietudes se asemejan, por eso el análisis de César Nicolás es una herramienta útil para hablar de las crónicas de Vela. La escritura de Vela desautomatiza “ese falso realismo” de las narrativas naturalista, pero también de la mirada convencional. De esta manera, el cronista se dispone a revelarnos sus conocimientos a través de un ojo que, más que poseer las técnicas de la nueva visión, está dispuesto a explorarla a través de la visión misma pero también, sobre todo, desde la escritura.

---

<sup>138</sup> Sontag, *op. cit.*, p. 136.

<sup>139</sup> César Nicolás, “Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: una imagen literaria, pictórica y fílmica”, en Harald Wentzlaff-Eggebert, (ed.), *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 1999.

La nueva visión se ve afectada por el tiempo. El reloj verdadero es el que marca la hora presente, eterna. Un tiempo impreciso, porque es semejante al tiempo de los sueños. Este tiempo hace imprecisas las emociones, las confunde. Es un “tiempo vagabundeante”, que parece pertenecer a alguien que se encuentra en un mundo onírico. Los “pétalos de adormidera” que son producto de “las horas abullidoras de dinamismo e incandescencia”, caen sobre la realidad provocando un efecto sobre su percepción. Una iluminación profana. Benjamin dice que en los surrealistas la iluminación profana no se da a través del hachís, es decir, a través del consumo de drogas (de lo material), sino que se da desde sus propias experiencias, porque “un grupo de hombres en estrecha unión ha empujado ‘la vida literaria’ hasta los límites extremos de lo posible”<sup>140</sup>, provocando una verdadera revolución (no sólo artística, sino política) Estas reflexiones conducen de nuevo a la mirada: “subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar [hacia la revolución]. Más bien penetramos al misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.”<sup>141</sup>

El tiempo es el presente, más nítido por las experiencias (como la lectura o el pensamiento, la escritura misma) que dirigen a una iluminación profana. Para los surrealistas, según Benjamin, también el tiempo era el presente, la actualidad<sup>142</sup>. Vela se sitúa en el presente, al grado de que parece no preocuparse por el futuro; para el estridentismo el momento es el ahora. Ya había sido declarado desde 1921 en *Actual-Nº 1, Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*. Evodio Escalante dice que:

Los estridentistas se conciben a sí mismos como *actualistas*, como *presentistas*, y este poner énfasis en la hora presente tendría que entenderse, de modo preciso, como una diferencia consciente entre el Futurismo. Ni la nostalgia reaccionaria por el ayer (que tendría que ser, en dado caso, *porfirista*) ni la utopía volcada hacia un futuro que se desconoce, y que podría ser fascista, sino el hoy trepidante de la Revolución, y en México,

---

<sup>140</sup> Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, p. 44.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 58

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 62.

en ese momento, no se olvide, los rescoldos de la llamada Revolución mexicana todavía estaban encendidos.<sup>143</sup>

El presente de la revolución. “El reloj verdadero” que revela un tiempo real, es un reloj en eterno presente. Es, también, un reloj “desbarajustado”. Y se conecta con lo más natural de la vida que es lo absurdo y lo inverosímil. El presente es “dinamismo e incandescencia”, es móvil. Marca las experiencias, obligando a los demás a seguirle el paso, viviendo intensamente. La vanguardia, el estridentismo, es ese reloj que marca el paso de la vida cotidiana. Presente eterno, cronometrando la vida urbana. Un “hoy trepidante” dice Evodio Escalante, el del momento de la revolución y del hombre nuevo. Es un hoy lleno de contradicciones porque despliega cada aspecto de la vida. Un tiempo que amenaza, sin duda, pero se trata del tiempo de la ciudad que observa el cronista (diferente a la ciudad frívola), invadida del dinamismo revolucionario.

El tiempo también es una angustia. Vela declara su “inexactitud” e “inapreciación” del tiempo. “La hora cero” es un nihilismo, un momento culminante en el que la catástrofe acecha, amenaza con el fin del mundo. “La hora cero” marca un tiempo cerrado y circular. El incesante movimiento de la eternidad se ve detenido, paralizado inclusive gráficamente. En esta hora nihilista se observan “las inconsecuencias del tiempo”, de algo verdaderamente estático, sin posibilidad de nada, ni de emociones. Queda esperar, solamente, que “todo se derrumbe”.

A través de la noción del tiempo en Vela y en el estridentismo se puede conocer la singularidad de esta propuesta. El tiempo presente (actual) está pensado, como señala Evodio Escalante, en *el hoy trepidante de la Revolución*. A diferencia del tiempo progresista:

El progresismo puro se inclina ante la novedad innovadora (“modernista”) como ante un valor positivo absoluto [...] En general, su experiencia del tiempo es la de una corriente no sólo continua y rectilínea sino además cualitativamente ascendente, sometida de grado a la atracción irresistible que el futuro ejerce por sí mismo en tanto que sede de la excelencia<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*. México, Conaculta, Ediciones Sin Nombre, 2002, p. 36.

<sup>144</sup> Echeverría, *op. cit.*, p. 153.

El tiempo presente del que habla Vela, apresura, genera movimiento. Pero también es eterno. No parece rectilíneo, se fuga, como en los sueños “de instantes a infinitos y viceversa”. Es un presente diferente. Más que presente es actualidad. El tiempo no sería pensado sólo así por los estridentistas. Otro ejemplo, en el que el tiempo se disloca de una percepción newtoniana, es el de Magda Portal:

Pero los hombres nuevos, nacidos en pleno cataclismo, cuando la tierra vivía su más grande hora de tormentosa inquietud, fatalmente cargaron sus cerebros con las placas instantáneas de la comprensión rápida y la creación sintética, como el momento, que es el único que vivimos –átomo y eternidad–.<sup>145</sup>

Magda Portal habla del único momento vivido: átomo y eternidad. Como en Arqueles: de instantes a infinitos. Aporías. Las descripciones del tiempo intentan dar cuenta de una experiencia personal, de una iluminación profana. El tiempo del progresismo, lineal y acumulativo, no se parece a este tiempo que se desborda en paradojas y contradicciones. Si bien hay una mirada como método (y como técnica) en el caso de Vela, sin duda hay otra necesidad que explica esta sensación del tiempo. Según Bolívar Echeverría el progresismo “se encauza no sólo en la construcción del tiempo social, sino también en la construcción del espacio social”, es decir, la ciudad:

En efecto, el urbanicismo no es otra cosa que el progresismo, pero trasladado a la dimensión espacial [...] la *city*, el lugar de la actividad incansable y de la agitación creativa, el “abismo en el que se precipita el presente” o el sitio donde el futuro brota y comienza a realizarse [...] el espacio urbano, el lugar del tiempo vivo que repite en su traza la espiral centrípeta de la aceleración futurista –y reparte también, sobre el registro topográfico, la jerarquía del mundo<sup>146</sup>.

La ciudad que nos presenta Vela en esta columna es la ciudad de los bordes. Una ciudad en un tiempo revolucionario, pero entiéndase éste no sólo desde una concepción política y social, o incluso artística, ante todo es una revolución de las percepciones. La ciudad, mirada desde la agudeza perceptual de la cámara expande los espacios (los disecciona para conocer sus detalles), detiene el tiempo: el cine expande el movimiento.

---

<sup>145</sup> Magda Portal, “Andamios de vida”, en SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 507.

<sup>146</sup> Echeverría, *op. cit.*, p. 153.

El tiempo verdadero es un tiempo móvil, *presentista*, lleno de actividad, de “dinamismo e incandescencia”. El tiempo que hace estallar las emociones confundiéndolas, mostrando lo absurdo y contrario por una manera intensiva de vivir.

El tiempo afecta la forma de ver. Fragmenta la realidad para atenderla con mayor atención. Los objetos de deseo se desarman para exponer un espectáculo placentero al observador. “Las luces de los automóviles” tienen una repercusión en la visión, resaltando partes del cuerpo, el carácter de las mujeres. Lo mismo sucede con el escenario: algunas calles de la ciudad revelan sus intenciones con ciertas luces. De esta forma la mujer y la ciudad llegan a confundirse.

El cuerpo se fragmenta, como la ciudad misma. La pregunta es sobre la experiencia corporal, cómo interpretar el propio cuerpo fragmentado. Si es posible observar y entender el cuerpo fragmentado del maniquí, otra cosa significaría vivir tal experiencia. Lo que nos queda es la interacción de una cámara (capaz de hacer “close-ups”) y fragmentos de un cuerpo femenino (tobillos, pantorrillas). Refiriéndose a las pinturas de Rembrandt, John Berger dice que “El espacio corporal cambia continuamente de medidas y de centros focales, según las circunstancias. Se mide en ondas, no en metros. De ahí las dislocaciones necesarias del espacio ‘real’”<sup>147</sup>. Las circunstancias miden el espacio corporal a través de la cámara, de la técnica. Las piernas se dislocan y desde la mirada de Vela se crea una sinécdoque del cuerpo femenino. Las circunstancias en el charlestón obligan al cuerpo a interactuar en “ondas”, doblando (y desdoblando) el cuerpo de maneras inverosímiles, “nos da –dice Vela– la sensación de una fuga fisonómica”. El cuerpo disloca y desbarajusta el espacio real a través de la música (charlestón) o la cámara.

Las crónicas son relatos maravillosos que no omiten el horror, por supuesto. Pero que invitan a la ficción para narrar la vida en la ciudad, para *habitar* la ciudad. Tal “El farol del ‘Rojo’”, una luz impertinente que estropea las conversaciones “siderales” de los snobs, invitando a la fabulación, como una “lámpara de Aladino”, Estas crónicas son relatos que iluminan la noche que se avecina (noche de múltiples espectáculos). Relatos que transmiten las experiencias *vividas* narran a los objetos del deseo (pulsiones eróticas) como tesoros adquiridos en la aventura *trepidante* del hoy interminable.

---

<sup>147</sup> John Berger, *La forma de un bolsillo*, México, Era, 2002, p. 67.

Sin embargo, como la Sherezade que contaba historias (por las noches) para seguir viva, las crónicas de Arqueles Vela son publicadas para llenar esos “huecos muertos” del semanario. Las crónicas de esta columna muestran, de manera fragmentaria, una percepción desde los bordes de la ciudad. Entre “no sé qué tramo de la inestabilidad cotidiana” donde el tiempo es una fiesta del movimiento, los bailes fracturan el cuerpo de manera inverosímil, las luces expanden el objeto del deseo... y finalmente donde la quietud amenaza, cerrando el flujo del tiempo, anunciando la peor de las catástrofes, es en este espacio donde salvarse, tal Sherezade, es narrar las aventuras de un ambiente nocturno, fantástico. Las llamadas vanguardias históricas, dice Renato Poggioli siguiendo a Massimo Bontempelli, son “un hallazgo exclusivamente moderno, nacido solamente cuando el arte empezó a contemplarse a sí mismo bajo un aspecto histórico”<sup>148</sup>. La conciencia histórica de las vanguardias dicta la nueva percepción, por lo que “[l]as imágenes del inconsciente se forman [...] como resultado de experiencias históricas concretas y no (como en los arquetipos de Jung) como algo biológicamente heredado”<sup>149</sup>.

“El lector, el pensativo, el que espera, el que callejea son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en la soledad.”<sup>150</sup> El cronista, Arqueles Vela, es un iluminado que (d)escribe una ciudad expandida en el tiempo y el espacio.

\*  
\* \*

Este recorrido por las columnas de Arqueles es una guía para observar (como quien observa a través un caleidoscopio) la ciudad de México hacia 1925. Encuentros y desencuentros en una ciudad iluminada por las luces que producen la fabulación. Una ciudad que son muchas. La mirada del cronista desautomatiza a sus lectores, muestra otro paisaje, aunque se trate del mismo lugar.

---

<sup>148</sup> Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 30.

<sup>149</sup> Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 305.

<sup>150</sup> Benjamin, “El surrealismo...” *op. cit.*, p. 59

Vela deja en estas crónicas su huella. La comunicación que establece con la ciudad y con sus lectores es semejante al uso del lenguaje: fragmentado, lúdico, lírico. Transmite su experiencia *vivida*, aprendizaje consciente de los shocks de una realidad caótica que se encuentra al borde de cualquier posibilidad. Su andar por la ciudad es acelerado, dinámico. En la mayoría de las crónicas nos encontramos con un narrador solitario. Y el mayor de sus personajes es él mismo a través de su mirada.

Los “Comentarios frívolos” desdoblan una ciudad que se repite, pero siempre integrando una novedad, un cambio. Cada crónica de esta columna ofrece un personaje nuevo que se convierte en metonimia de la ciudad. La ciudad es el agente de tráfico, los snobs de la Casa de los Azulejos, las mujeres en automóviles, las vedettes de los espectáculos, los maniqués que seducen por su sensualidad o los que angustian por su semejanza, los actores chocantes, las casas en las que se encuentra una semejanza. Esta columna presenta una ciudad frívola, un despliegue del espectáculo. Pero es sólo una *posibilidad* de la ciudad. La ciudad es infinita. El narrador de estas crónicas es lúdico, irónico y crítico de los efectos que la modernización causa a los habitantes de la ciudad.

Los “Recortes para llenar”, por otro lado, (re)presentan una ciudad desde el borde. La ciudad del tiempo real, que es de un tiempo onírico. Si el tiempo se detiene, se cierra sobre sí mismo, significa una condena a la catástrofe. Pero si nos cambiamos de lugar, encontramos la ciudad vanguardista, llena de tentaciones en forma de mujer, o mejor dicho, en objetos del deseo. El amor es un asunto pendiente, que no concluye, ya sea porque es una amenaza seductora o porque es una bobería. En la ciudad el cuerpo se fragmenta o se dobla de manera inverosímil. Se baila charleston. Y se piensa en las aventuras de un Aladino perdido en el siglo XX. La ciudad es el presente eterno, en movimiento, amenazada por la quietud de un símbolo impertinente que augura el fin del mundo.

Ambas columnas tienen vida propia. Es decir, desarrollan un tema que lleva a un lugar inesperado. Los “Comentarios frívolos” se divierten con el espectáculo cotidiano. No hay un “afuera” o un “adentro”, todos se exhiben como los maniqués. Lo privado es anticuado, como los lentes que sólo ofrecen una perspectiva a las mujeres, que “bordan” las emociones, al mismo tiempo que aliena. Los únicos amigos de los transeúntes llegarán a ser los maniqués. Vela no da salidas fáciles. Lo público ofrece aventuras, peligros, pero a



cambio de deformar la identidad. Los “Recortes para llenar” son los bordes, pero las identidades tampoco son fijas, están en constante movimiento. Es una ciudad desde los huecos muertos, que surge como una traducción de aquello que queda sin ser descubierto, donde el tiempo, el cuerpo y el espacio se expanden, se fragmentan a partir de una nueva visión que es semejante al mundo onírico.

A partir de la escritura de la vida cotidiana, Vela vuelve a descubrir que la vida es incoherente, festiva y delirante, al borde de la carcajada. Vela no se interesa por contar una historia, como quizás lo haría Sherezade, sino que se interesa por diseccionar los objetos, desdoblarlos. Por advertir (y advertirse) de una circunstancia histórica difícil de asir.

Arqueles Vela se adueña del espacio para sus crónicas aunque sea reducido. Explora la libertad que el género le ofrece. Desde espacios “menores”, como la frivolidad o los “huecos muertos”, vuelve sobre la crónica misma, sobre la tradición. Desde ahí fija una postura estética y política sobre la escritura. Estética porque utiliza estrategias de narración que intervienen en la percepción y sensibilidad. Política, en tanto vinculada con la polis, porque tiene una propuesta para entender la vida, que crónica a crónica, de manera lúdica, irónica e incluso paranoica, va ofreciendo a sus lectores. Una propuesta urbana y moderna, confundida, desorientada, *vagabundeante*. Contradictoria también. Una propuesta que se constituye de su experiencia en la ciudad.

## CONCLUSIONES. UNA PUERTA ABIERTA

Como se desarrolló a lo largo de las páginas anteriores, las crónicas de Arqueles Vela pertenecen a un proyecto estético de largo alcance. La modernización de la ciudad y de la vida cotidiana son los elementos en tensión de la narrativa de Vela. La fragmentación de los relatos, la temporalidad discontinúa, los personajes extraños y la representación lúdica pertenecen a una escritura orientada por las emociones. El narrador se mueve en diferentes perspectivas; por momentos es una voz en primera persona del singular, otras en tercera persona del singular, a veces surge de la primera voz del plural, pero siempre tiene una perspectiva muy particular. Y ésta es más singular que individual. Todo ocurre a partir de este narrador móvil, que observa diferentes imágenes y las narra simultáneamente. Yuxtapone imágenes, como en un montaje, donde los diferentes objetos adquieren una significación diferente en conjunto. Todo lo anterior se articula en un lenguaje singular, el de Arqueles Vela.

La narrativa de Vela permite enumerar algunas de las consecuencias que él señala sobre la modernidad. En primer lugar se encuentra la *espectaculización* de la vida cotidiana. Aunque existe la posibilidad de romper las barreras entre arte y vida, la teatralización de los habitantes de la ciudad también es efecto del despliegue de las mercancías como objetos del deseo, del afán de consumir y ser consumido durante el espectáculo. El espectáculo es una fantasmagoría de la realidad. Las imágenes que devuelven las vitrinas y los espejos a los transeúntes incrementan el artificio. De ahí se deriva que las identidades entre objetos y sujetos se intercambien y sean inestables.

La figura del maniquí, en este sentido, resulta más perturbadora y siniestra, debido a la semejanza que tiene con la figura humana. Los maniqués comienzan a habitar la ciudad, a intensificar la ilusión del espectáculo. La condición de objetos que aparentan ser humanos confunde las relaciones del consumismo, ya que el maniquí termina por consumir las identidades de los espectadores, incluso los sujetos reales/verdaderos están a la deriva. En cualquier momento la ciudad puede hacer de ellos malos actores, autómatas; pueden ser seducidos por los maniqués o mujeres modernas. La ciudad no sólo se alimenta de las prestidigitaciones de los maniqués, pues también encontramos autómatas y simuladores. Vela discierne sobre esta realidad compleja y la disecciona en múltiples representaciones

teatrales. Sin embargo, la realidad válida es la de las emociones de un sujeto entregado a la prosa lírica que despierta de la observación de los objetos de la ciudad. La realidad de un iluminado, pero cuya iluminación es profana.

Las relaciones sentimentales, en este sentido, son interacciones irrealizables ya que la mujer es inaccesible. Las pulsiones eróticas se originan en la contemplación de una parte del cuerpo femenino (y, en el andar urbano, son las piernas las que despiertan el deseo). La mujer moderna aparece como uno de los personajes más afectados por la modernidad. El mundo del espectáculo la vuelve evanescente.

La crónica que nos presenta Vela es un despliegue de imágenes. Cercanas al cine, las crónicas exponen imágenes en movimiento, aunque no narran un relato de forma tradicional. Una relación singular entre el tiempo (fragmentario, como en los sueños) y el espacio (yuxtapuesto) son los fundamentos estructurales de las crónicas de Vela. Habría que agregar que también utiliza como recurso una aproximación a otras formas y técnicas artísticas, como el cine o la fotografía, aunque no las introduce de manera extensiva. Es necesario recalcar que estas crónicas pertenecen a un escritor joven, de no más de 26 años de edad, cuyo contexto histórico era caótico, hasta cierto punto absurdo.

Las figuras retóricas de las que más hace uso Vela son metonimias y analogías. Los personajes de las crónicas son metonimias de la ciudad. Esto se explica ya que la ciudad es un espacio nuevo y para comprenderla habría que asociarla con los personajes que la habitan. La ciudad es un agente autómatas, un reloj animado, un caballo haciendo un performance, etcétera. De igual manera, para describir (y descubrir) la realidad, es necesario establecer semejanzas.

Crítica y juego son los puntos en tensión de la crónica de Vela. La ciudad como fantasmagoría lo obliga a discernir sobre la realidad. Y toma partido por la realidad estridentista. Lo cual da cuenta de un aspecto de este movimiento de vanguardia: una alternativa no sólo estética, pues tiene alcances existenciales. La relación con el estridentismo es también una actitud ante la realidad. Estas crónicas muestran que el movimiento encabezado por Manuel Maples Arce no sólo se encontraba en los manifiestos, en las obras conocidas; el estridentismo también se encontraba en otro tipo de

textos y de expresiones que circulaban en la vida cotidiana de la ciudad. Al menos eso ocurre hacia 1926, ya las crónicas que manda Arqueles Vela desde Europa gravitan en torno a otras inclinaciones estéticas, aunque su relación con el lenguaje también es compleja.

La crónica de 1920 en el México revolucionario puede entenderse una **práctica**, siguiendo la definición de Viviane Mahieux. La relación existente entre el texto, el espacio, los lectores y el escritor fue dinámica. También entre los escritores de *El Universal Ilustrado*. Los “Comentarios frívolos” y los “Recortes para llenar” descubrieron personajes y temas que orquestaban la vida en la ciudad. Vela, dialécticamente, interactuaba con el espacio, con los lectores-personajes. Las crónicas de Vela van más allá de ser un género literario y se insertan en la constitución del imaginario de la ciudad, cuya principal característica es el dinamismo del mundo simbólico y cultural.

Espectáculo y frivolidad fueron las tramas de la puesta en escena de los años 20. Cube Bonifant y Salvador Novo narraron este mundo desde la crónica. Sin embargo, para tener una imagen más amplia de los usos de la crónica de esta década (y su repercusión posterior en el género) habría que realizar una lectura más atenta.

Resta señalar que este trabajo tuvo en cuenta dos posibles lectores de las crónicas de Arqueles: el lector contemporáneo a las crónicas y el lector contemporáneo a esta tesis. Incapaz de responder a las preguntas de la recepción entre el público coetáneo, fue mejor observar lo que un lector de inicios del siglo XXI puede observar. Las interpretaciones que de las crónicas de estas columnas se pueden hacer quizás son las más inesperadas para un lector coetáneo a su publicación. Lo que hoy buscamos en esas crónicas son inquietudes más cercanas a nuestro horizonte histórico, que también de manera inesperada encuentran afinidades en la década de 1920.

Se puede decir que la respuesta a las problemáticas de la modernidad es moderna, al menos en el caso de Arqueles Vela. Pero se trata de una modernidad *alternativa*, pues fractura la linealidad del progresismo y crítica los efectos de la modernización en los humanos. Sin embargo, la apuesta por el presente y por las técnicas innovadoras, por la primacía de las emociones, que se entiende como libertad, también es posible observarlas

como un naufragio. Y una cierta negación del otro, especialmente de la mujer. La mirada de Vela es cerrada en este aspecto, la mujer sólo le parece inaccesible e incomprensible.

La sensación de naufragio da cuenta de otro aspecto. A pesar de la densidad lingüística (el uso de metáforas, su prosa lírica), la transmisión de experiencias es incompleta. La misma experiencia de Vela está rasgada, por eso la insinuación de un naufragio. La apuesta por las emociones supone libertad ante una realidad limitada, pero también un vértigo ante la inmensidad. El presente, como en “La hora cero”, amenaza con cerrarse sobre sí mismo y propiciar un escenario apocalíptico.

Lo anterior conduce a preguntarse: ¿es posible *transmitir* una experiencia fuera de un discurso que escape de las herramientas literarias? La lectura de estas crónicas se inclinaría por decir que no. Pero que no se trata de las herramientas literarias como tales, se trata de una relación con el lenguaje. Una relación entre lenguajes (hablado, escuchado, escrito, simbólico, etc.) Para valorar un género como la crónica es necesario partir de diversas disciplinas, de no centralizar el conocimiento sino de democratizarlo. Lo cual implica cambiar las relaciones con el mundo. El estudio de la crónica exige un acercamiento ético, aunque no por ello solemne.

Ricardo Piglia se preguntó sobre la crisis de la experiencia que preocupó a Benjamin. La pregunta consistía en saber si hemos superado esa crisis de la experiencia. Responde negativamente, pero asegura que se ha sustituido por la paranoia: “La paranoia, – dice Ricardo Piglia– antes de volverse clínica, es una salida a la crisis de sentido”<sup>151</sup>.

¿Es Arqueles Vela una excepción al hombre moderno “despojado de su experiencia”? No, a pesar de que accede a una experiencia *vivida*, que es la experiencia que se anticipa al “shock” de la realidad de una ciudad industrializada, de masas.

Queda pendiente el acercamiento y la investigación en torno a la obra periodística de Arqueles Vela, de los otros textos que quedaron fuera de este trabajo. Pero también de

---

<sup>151</sup> Ricardo Piglia, “Teoría del complot”, en *Casa de las Américas*, 245, octubre-diciembre 2006, consultado en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/245/ricardopiglia.pdf> Recuperado el 12 de junio de 2013

otros cronistas e ilustradores que participaron activamente en *El Universal Ilustrado*. Una investigación que sin duda traerá nuevas perspectivas sobre la conflictiva década de 1920.

Apéndice:

“Estridentismo automovilístico. Literatura Balloon”

“Comentarios frívolos”

“Recortes para llenar”

Arqueles Vela, "Estridentismo automovilístico. Literatura Balloon", en *El Universal Ilustrado*, 446, 26 de noviembre de 1925, p. 50.

## MANIFIESTO

Una llanta BALLOON es tan mórbida como una mujer...

-o-

## PRECURSORES

Marcel Proust, que ha ido inflando la emoción hasta darle cierta ingravidez, cierta aerostaticidad espiritual.

-o-

## TÉCNICA DE LA LITERATURA BALLOON

Exaltar los sentimientos concéntricos. Dar a las ideas y a las sensaciones un matiz etéreo. Hinchar las frases de idealismo hasta hacerlas ascender, impulsadas por una infinita gracilidad, como esos pequeños globos con que juegan los niños en los días de fiesta.

Convertir cada emoción estética en un paracaídas del sentimiento que ha perdido por completo las nociones de la ley de gravitación. Es decir, en un paracaídas que no caerá nunca, sostenida en la perspectiva por un principio emotivo que la mantendrá flotante, cautiva en la atmósfera intelectual.

Destruir el desplazamiento de toda creación cerebral. Soltar las amarras a las concepciones a fin de que no tengan ninguna reminiscencia terrestre y boguen con ese movimiento de las "boyas" en las noches de la alta marea.

Que las emociones se emproren hacia un sensacional "raid" de la espiritualidad, batiendo todos los "records" del automovilismo y de la aviación.

-o-

## MUESTRAS DEL BALLOONISMO

### LA MUCHACHA DE LAS CARRETERAS

(Novela acelerada)

Él no la conocía, pero adivinaba sus caprichos. Un amigo incidental presentósele una tarde. Precisamente esa tarde en que el aspirómetro marca 180 millas por hora y en que sus miradas llenas del "kohl" de los presentimientos los lleva, indefectiblemente, hacia la noche, no por nada, sino porque ella gustaba de recorrer los paisajes a la hora embromada



del crepúsculo, cuando las cosas se pierden entre la maraña de las sombras y las carreteras se hacen más intrincadas, más estrechas, más propicias a las sorpresas del volante, porque en esos momentos imprecisos, sus ojos se velaban de visiones aciagas y sobre todo porque entonces no se ven las flechas impertinentes de las disposiciones del tráfico, que son las que pinchan los neumáticos de la emoción...

A medida que sus manos se aferraban más y más al volante y sus pies hundían el acelerador, ella se sentía más libre, más segura, como si hubiese dejado allá abajo los peligros de los caminos.

Sus sonrisas, deshiladas por el viento noctámbulo, se prendían de los ramajes del paisaje atropellado y revuelto, mientras sus palabras entrecortadas por las hondonadas de sus pensamientos se dispersaban en el parabrisas.

El, impasible, veía cómo las luces de la ciudad se iban apagando, haciendo difusas, pequeñas, pero conservando siempre su distancia, tal si la perspectiva ascendiera como un vaho hacia ellos, ya perdidos en los laberintos de las nubes oscuras de la inconsciencia.

Parecía que el automóvil transitaba por un campo virgen, abriendo nuevos caminos, los preferidos por los turistas atrevidos, renuentes a los especificados por la S. C. O. P.<sup>152</sup>, orientándose por las carreteras de los sueños...

Los dos comprendían que este viaje concluiría con un beso. Sin embargo, guardaban la distancia reglamentaria, como para hacer el recorrido más sensacional, más emotivo.

De pronto se vieron abrazados, confundidos entre la catástrofe, detrás de la línea divisoria del horizonte, la única que podía estropearles la carrera...

## EL APARTMENT

### Teatro

#### Escena XXV

(La escena representa un hall circular. Un diván. Una mujer sentada, viendo hacia la ventana de la indiferencia. Un hombre enraizado por el amor la contempla fijamente.)

EL. –Es usted la misma de ayer. Pero me parece que ha crecido un poco. . .

ELLA. –Eso mismo me han dicho en el baile, todos mis amigos.

EL. –Su silueta se alarga, se estiliza cada día, con el alba.

---

<sup>152</sup> Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

ELLA. -¿De veras? . . .

EL. -Parece que toda usted se fuera insuflando de la alegría de vivir. . .

ELLA. -Tan galante como siempre.

EL. -Presiento que un día, una tarde o una noche, se irá, se embarcará en el “pullman” de los ensueños. . .

ELLA (sonriendo). -Será nada más por unos cuantos días, mientras pasan mis vacaciones.

EL. -En este momento percibo el rumor de su voz como a 575 metros sobre el nivel del mar.

ELLA (haciendo mutis por una puerta falsa). -Más tarde, más tarde. . . Cuando me denta completamente exhumada de esta pesadez, yo le hablo. 127-[127]-38 Eric. ¿Verdad? . . .

EL (como recordando una sugerencia del Manual del Perfecto Conquistador). Rectifica el número de teléfono. Hace un gesto de medio mutis. Sonríe. Enciende un cigarrillo. Toma el elevador.

TELÓN

**Arqueles Vela, “Comentarios frívolos”, en *El Universal Ilustrado*, 404, 5 de febrero de 1925, p. 24.**

Se ha querido desautomatizar los movimientos de los Agentes de Tráfico. Se ha querido humanizarlos un poco, despertarlos de esa especie de caótico marasmo en que se desperezaban, alejados del verdadero ajetreo, huraños, hirsutos y malhumorados de sentirse siempre atropellados y arrastrados por una pesadilla interminable. Por una pesadilla en la que se encarnaban como amarrados y arrastrados al mismo tiempo y que los iba haciendo insensibles a la afabilidad de los peatones, a la indolencia con que se caía a los peatones...

Está bien esta disposición. Pero llega con el inevitable retraso con que llegamos todos... Ya los Agentes de Tráfico están automatizados y deshumanizados. Ya no es posible reintegrar, a nuestra camaradería de peatones, incidentales salvadores de la vida de los unos y de los otros y a veces hasta la de nosotros mismos, este embaucador abrazo del Agente de Tráfico... Tan amplio, tan acogedor, tan desatento, tan lleno de supercherías de las encrucijadas y sobre todo, tan flácido y desabrigado, en donde no puede desmayarse nadie, ni atrincherarse en sus barricadas.

A los Agentes de Tráfico no los salva nada, ni siquiera están en disposición. Están muertos para la vida silenciosa y estática. Están embalsamados de polvo, de lluvia y de ruido. Han enraizado en medio de la calle y aferrado a su semáforo como un timón. No hay que quitarle esa idea de que tienen el cetro del cosmopolitanismo y el timón de la vida...

Se creían que en cualquier momento de descuido nos hubiesen podido dejar inmóviles para siempre... Que eran capaces de echar a perder un tumulto de citas. Que una ciudad entera se hubiera anquilosado, con sólo olvidar su máxima popular y mardeana de ADELANTE.

Si esta disposición de desautomatizar a los Agentes de Tráfico los perjudica y los desafuera, en cambio, benéfica y exalta a los peatones.

Se nos consideraba como la resaca del tráfico. Se nos daba menos tiempo que al más rápido vehículo, para atravesar una calle.

Parecía que caminábamos como de favor. Que se nos perdonaba la vida a cada momento. Que éramos la rémora para el progreso humano... Tan así nos trataron y nos despreciaron.

Ahora es diferente. Con la humanización de los Agentes de Tráfico, los peatones seremos más considerados, más atendidos y más tomados en cuenta.

Parece que se acercan a nosotros. Que nos guían desde un mismo plano y no desde ese palanquín en que nos tiranizaban.

Lo único justo es que los han despojado de la alegría de su parasol que los hacía sentirse en un perenne día de paseo y que era algo así como un refugio para los instantes difíciles, en los que, todos perdíamos el compás de la batuta y nos desconcertábamos llamados y engañados por una orquesta de bocinas...

Está bien esta disposición que los hace libres y activos. Que les permite estar como en un gimnasio lleno de espectadores y admiradores. Que los hace ensayar de nuevo sus movimientos primitivos, ágiles, inconsecuentes con toda somnolencia...

Después de esa diferencia con que nos veían los Agentes de Tráfico parece que casi nos dan la mano para trasladarnos de una acera a otra...

**Arqueles Vela, “Comentarios frívolos (el termómetro de la Plaza Guardiola).” en *El Universal Ilustrado*, 405, 12 de febrero de 1925, p. 16.**

Yo no sé por qué se tenía tan olvidado a Gutiérrez Nájera y al termómetro de la Plaza Guardiola. Gutiérrez Nájera fue algo así como el termómetro de la literatura modernista. El termómetro de la Plaza Guardiola es, algo así como la única estatua que se le ha hecho al Tiempo en nuestro país...

Una gran onda fría ha pasado sobre el recuerdo del gran cronista y una gran onda fría no ha podido conmover al termómetro de la Plaza Guardiola.

Los dos estaban sin el mercurio de la remembranza, muriéndose de imposibilidad de regularizar los cambios atmosféricos del ambiente en que nos desperezamos.

Por estos dos tremendos olvidos se ha perdido la sensación de lo que ha sido y lo que es, la renovación literaria y la renovación de las estaciones.

El no haber levantado, antes, una estatua a Gutiérrez Nájera, produjo un marasmo en los intelectuales que no les permite repantigarse, sinceramente, en las nuevas butacas de la literatura.

Por no haber llenado de sensibilidad el termómetro de la Plaza Guardiola, muchos nos desasimos de la noción del tiempo. Hemos caminado, desorientados, son presentir la cordialidad o desamorosidad de los días.

Las estaciones nos encontraban siempre infraganti, bajo la gabardina de la ignorancia, desconcertados de no transitar con los requisitos indispensables contra las intermitencias del termómetro estatizado en una envidiable pereza...

Esa actividad del termómetro nos hacía estar a nosotros, también, en una especie de inactividad.

Nos contagiábamos de su actitud impasible y nos defraudaba su indolencia, sobre todo durante esta temporada de la interminable onda fría, en la que esperamos, inútilmente, su resurrección...

Una romería de turistas de la vida se ha acercado ante su augurio, como ante la Pitonisa del Tiempo, en busca de un primaveral consejo y siempre lo encontró aletargado, exhausto, congelado de olvido, sobre esa terraza del snobismo que se refugia todas las tardes en la Plaza Guardiola...

Esa terraza en la que tantas veces se aireó Gutiérrez Nájera del ambiente del “Jockey Club” y por la que se asomó tantas veces a ver y a escribir la novela de las cosas.

Por eso está bien que su estatua se coloque en aquella encrucijada de nuestro pequeño cosmopolitismo, desde donde podrá acechar el cinema cotidiano y fletar, en los tranvías, hacia todas las novelas de los tranvías...

Desde ese insignificante empinamiento en que lo colocarán se asomará por encima de todos los paraguas, como desde una garita, para guarecerse bajo las novelas de los paraguas que fueron para él algo así como el toldo del ensueño...

No sé si lo estacionen a un lado del termómetro o si substituirá al termómetro. De todas maneras, se sentirá bien ante esa caravana de personajes...

**ARQUELES vela, “Comentarios frívolos”, en *El Universal Ilustrado*, 406, 19 de febrero de 1925, p. 38.**

A Cube Bonifat, para que lea  
una de mis crónicas-esta tan llena de feminidad.

Hasta ahora, las mujeres no habían visto la vida sino desde los ventanales de su exclusivismo. Se asomaban hacia una única visualidad, calándose los lentes del flirt –los lentes que les sientan mejor y que las hace más sugestivas y llenas de esa fugacidad con que deben afocar todas las perspectivas- pirografiando de sentimentalidad todas las cosas y bordándolas de sensacionalismo.

Las mujeres contemplaban, hasta ahora, el panorama cotidiano y doméstico, el panorama inusitado y subconsciente, con la minusculidad de unos lentes convexos y como de pasajera distracción...

Las mujeres no conocían las seis virtudes de los lentes y no sospechaban que esa variedad de apreciaciones, se obtiene la real perspectiva.

Se conformaban viéndolo todo al través de su mirada-sus lentes de simplicísimo- y de los impertinentes.

Temiendo encararse con la realidad, no se acercaron nunca al espectáculo de los lentes – los verdaderos oculistas de la vida- y pasó desapercibida para ellas esa metamorfosis que da a las sensaciones la graduación de los lentes.

Temían parapetarse ante oreos cristales que no fueran los cristales del tocador o de las ventanas, y no hubo una sola mujer que se estacionara cinco minutos frente a esos espejos que agrandan o encogen de humorismo las imágenes. Pasaban un poco molestas y contrariadas de que las viéramos un instante dilatadas y desvirtuadas por esos espejos del “Salón Rojo”. Creían intencional el que las paseásemos ante las lunas falsas, en las que se refractaba la más comprometedora de las fotografías. La fotografía que sólo puede “revelar” el alba y, a veces, la verdadera, la sincera interpretadora de nuestra facha...

Pero he aquí que ya surgieron las primeras mujeres inconformes con ese exclusivismo que las alejaban del kaleidoscopio mundano y las arrinconaba hacia su ignorancia de las descomposiciones de la luz...

Hay ya las primeras mujeres que usarán monoclo para flirtear mejor, para observar mejor, para ver mejor el espectáculo de la vida.

Con el monoclo apreciarán con más sagacidad la pesquisa de las miradas en los teatros y en los bailes.

Se sentirán más seguras de sus miradas, más suspicaces, más certeras en sus flechazos de luz adoptarán una actitud de que tienen en la mano el auscultador de la peor, intrincada y misteriosa de las intenciones masculinas.

El monoclo será para su avidez algo así como el perforador de los momentos oscuros, como el desquiciador de las actitudes equívocas, como el descubridor de las miradas falsas...

Buscarán para su monoclo el cristal de la inquisición. Es decir, el único capaz de acechar lo que no puede verse con una mirada al natural. El cristal mágico de los cuentos para desvestir todas las poses y para que les relate las historias más inverosímiles y recónditas...

Usando monoclo, las mujeres serán un poco serenas para juzgar el ángulo visual, aunque al principio se sientan algo desequilibradas, teniendo una percepción desigual de las cosas...

Divisarán un nuevo colorido en el paisaje viéndolo como desde un “parterre” y sobre todo, han encontrado la ocasión de flirtear con menos peligro, porque el monoclo será el “parabrisas” del flirt...



**ARQUELES vela, “Comentarios frívolos. María Valente, la prestidigitadora de la música.” En *El Universal Ilustrado*, 407, 26 de febrero de 1925, p. 16.**

De las mujeres del Ba-ta-clán, la que más sorprende es María Valente. Todas pasan por ese desfiladero de la tentación, procurando ser lo más femenino posible, lo más plástico posible. Todas procuran adoptar la más eclatante de las toilettes. Todas quisieran desasirse de las condecoraciones de los modistos...

Sólo María Valente procura ser lo menos femenino posible. Se esconde de sus formas. Se escamotea a sí misma y se presenta con un afán de escamotearlo todo.

Su perenne inquietud se está defendiendo, continuamente, de los saetazos de los gemelos. Si se le permitiera, haría sus actos excéntricos detrás de las bambalinas, para no dar de ella sino una sensación ilusionista.

Sale a la escena con una actitud de desbaratarlo todo, de revolverlo todo. Reparte sus gestos y sus ademanes con esa misma desenvoltura e indiferencia con que los “botones” de las peluquerías reparten los programas del día...

María Valente se mueve y acciona con intenciones de desguangüülarlo todo y de embaucarnos exprofesamente...

Los instrumentos los pulsa con todos los músculos. Cuando la oímos tocar la concertina inglesa, parece que estamos en el “ring” de la música. María Valente sale con una actitud de campeona de peso de pluma y empieza su entrenamiento con la ópera más difícil.

Se cala la concertina inglesa como se podría calar unos guantes de box.

¡Con qué maestría y agilidad da los “swings” a la escala musical y saca “knock-out” a las notas!

Las notas saltan de sus manos, despabiladas de emoción y se escapan hacia el lunetario, medrosas de los golpes certeros de su técnica.

María Valente es la verdadera prestidigitadora de la música, sobre todo, cuando interpreta a los grandes compositores con ese instrumento de una sola cuerda que irá evolucionando no tener ninguna. Es decir, hasta alcanzar la perfección que deben singularizar a sus instrumentos...

Esa única cuerda, María Valente la va destorciendo, deshilando, multiplicando, con sólo hacer el además de que la pulsa...

En su MENU de la música está el real postre de los banquetes literarios y musicales.

Interpreta con los platos del postre, la verdadera música que se debía oír en los finales de los banquetes. La música de los platos y las cucharas, los cuchillos y los trinchas, que es algo así como la síntesis armónica de los banquetes...

Lo que nos sorprende es que todavía utilice cualquier instrumento para hacer sus números musicales. Sería genial cuando ya no necesite de ellos e instrumento, con ese admirable Xilófono de sus dedos, un "Nocturno" de Chopin o el "Tanhauser" de Wagner...

**ARQUELES vela, “Comentarios Frívolos. “Variettes” al aire libre” en *El Universal Ilustrado*, 408, 5 de marzo de 1925, p. 15.**

Todo se va espectacularizando. Los agentes del tráfico tienen vanidades de director de orquesta. Algunos escaparates estatizan escenas del “Teatro del Murciélago”. Frente al “Rojo” hay grupos que siguen ensayando la “pose” que les esculpiera Silva...

Muchas mujeres se nos quedan mirando con esa lánguida mirada de los nuevos maniqués —estos maniqués en los que las facciones y las actitudes son casi humanos por tan llenas del “rouge” de la alegría y del “rimmel” de la melancolía— que han renovado los escaparates, acercándose más a nuestros ideales con sus figuras esbozadas, desenmascaradas de su gesto de cera.

Los que gritan y anuncian en las calles, cualquier insignificancia doméstica, adoptan una facha de tenor.

Todos caminan como si se fueran anunciando a ellos mismos, como si fueran el mejor réclame para su caracterización de transeúntes de la vida...

En París, un cura, desde el púlpito, más democrático, más humilde, el púlpito de las cuatro esquinas hizo una exégesis de la parábola del Buen Sembrador.

M<sup>lle</sup>. Parisys, una de las más sonrientes cupletistas del “Midnight’s Follies”, al escuchar las palabras del sacerdote y aprovechando el número de aplausos que podría cosechar, rompió el fervor de los fieles, cantando:

“Monté-la deessus

Monté- la dessus

Et tu verras Montmartre...”

La vida se ha espectacularizado. La Avenida Madero es todo un escenario...

Hay el tipo que se guarece bajo el gran parasol de su verbosidad y reúne, con sus discursos, un público ingenuo y lleno de la ansiedad de divertirse. El verdadero público que debían tener los artistas. El público que hay que conquistar. En vez de publicar libros, debíamos imprimir, en carteles, la novela diaria de la vida real y empapelar todas las esquinas...

Hay las mujeres que están haciendo medios mutis en las puertas de los almacenes...

A veces se siente la necesidad de apartar con anticipación la luneta para este gran espectáculo de la Avenida Madero.

Próximamente, surgirá el “revendedor” de las localidades y el que eche a perder el espectáculo, poniéndole música.

Los que nos ven desde la platea de su automóvil, parece que son los únicos que no comprenden el espectáculo, por tan circunspectos y tan aburridos se repantingan...

Ya debía surgir un empresario que explota y contrata los mejores artistas que se exhiben, diariamente, en la Avenida Madero...

**ARQUELES vela, “Comentarios Frívolos. Los maniqués de la primavera” en *El Universal Ilustrado*, 409, 12 de marzo de 1925, p. 16.**

Apenas se insinúa la primavera, y ya vemos en las calles sus primicias.

Las mujeres tienen un nuevo encanto y una nueva manera de caminar, una nueva cadencia en ese movimiento de balanceo que les transmite la inestabilidad de la Tierra y que no es sino un reflejo de la primavera.

Parece que el termómetro temperamental presiente el ascenso de la temperatura y se adelanta lleno de la urgencia de la primavera que regulariza y suelta sus movimientos, como una balanza en la que se aquilataran, simultáneamente, los síes y noes de su ritmo al andar...

Nos sentimos y quisiéramos ser los horteras, en el BAZAR de la emoción, para convencernos del verdadero peso de esos movimientos y del que destruye el equilibrio y la equidad de la balanza...

Todas las mujeres presumen con el “maquillaje” de la primavera y empiezan a deshielar sus sonrisas parapetadas detrás de las pieles que son algo así como el invernadero de las sonrisas.

Las pantorrillas enfundadas durante tanto tiempo en los trajes de moda pasada, se quitan el vendaje del invierno, con aptitudes y pasos de artistas de “Café-Concert”.

Parece que todas han salido de compras y vuelven con la alegría de mejor precio en las bolsas de mano, con las sonrisas mejor troqueladas, mejor esmaltadas con esa transparencia de la primavera...

Parece que todas están en la vitrina de la primavera, vestidas con el mejor traje, el único, el “traje modelo” que no podrá exhibir nadie, sino cada una de ellas...

Las frases giran alrededor de las melenas con el ruido de los ventiladores eléctricos.

Las calles son un catálogo animado de los modelos de mujeres que enviará, este año, la primavera. Los primeros de esta gran remesa que llegará, próximamente, nos sorprenden por la cantidad. Ayer nos parecía que no eran tantas las mujeres... Y de pronto, las que creíamos niñas, se transfiguran y se llenan de las exigencias de la primavera. Adoptan los andares, las actitudes, las miradas, las sonrisas que pone de moda la estación y parece que todas son “MADE IN LA PRIMAVERA”...

Sentimos que nos festonean de sus miradas, de sus sonrisas y nos preparan para una gran kermesse.

**ARQUELES vela, “Comentarios Frívolos. Los nuevos Maniqués.”, en, *El Universal Ilustrado*, 410, 19 de marzo de 1925, p. 20.**

En ese pequeño cinema de “vistas fijas” que son los aparadores, hemos observado, de pronto, una completa renovación.

Las casa francesas exportadoras de admirables tipos para la exhibición de los más modernos modelos de trajes y de actitudes, se van convenciendo de la naturalidad de la vida y nos envían actitudes naturales, miradas sinceras, gestos cotidianos, en los nuevo maniqués.

Los comerciantes franceses han comprendido que los maniqués son los que nos convencen de la elegancia de un traje y nos transmiten los verdaderos embajadores de sus modalidades, los verdaderos intérpretes de sus intenciones, los que se acercan a nosotros, confidencialmente, llenos de las supercherías que tienen todos los que nos convencen...

En las fisonomías de estos nuevos maniqués se insinúan ya, un afán de parecerse a las mujeres y a los hombres que los contemplan, un afán de codearse con ellos y de que se les confunda con los transeúntes...

Parece que de tanto asomarse a esos ventanales de la realidad que son las vitrinas, han ido imitando los gestos y las actitudes nuestras, han ido observando que tienen que ser menos maniqués para conquistarnos y sobre todo, para que los miremos con más confianza y con más sencillos propósitos.

Al pasar frente a los aparadores habitados por estos nuevos maniqués, tenemos la sensación de que nos arruinarán y nos convencerán más rápidamente, por esa “pose” tan femenina con que nos flirtean y nos atraen desde esa piscina en que ensayan la calistenia de la elegancia.

Es peligrosa esta generación de maniqués. Los han construido con algo nuestro, con algo de todos, un poco más humanos que los otros y por esa apariencia de humanidad que los va acercando hacia nosotros los iremos conceptuando como las únicas amigas, los únicos amigos, las amigas y los amigos más fraternales más comprensivos, los que nonos dirán una sola palabra inútil durante su charla convincente de que les compraremos todos los trajes...

Hay que prepararse para su atraco tan femenino y tan silencioso. Tan lleno de las emboscadas de las mujeres.

Son tan insinuantes que nos sentimos capaces de cualquiera cosa. Desfalcarnos, de arruinarlos por ellos y de estar de acuerdo con las modas más inverosímiles y ridículas, las modas que sólo se usan en los escenarios y que sin embargo quisiéramos llevar para parecerles más atrayentes, más como ellos...

**ARQUELES vela, “Comentarios Frívolos. Los Chantagistas de la Música” en *El Universal Ilustrado*, 411, 26 de marzo de 1925, p. 15.**

Lo más triste de los espectáculos teatrales son aquellos actores que se presentan ante el público haciendo como que tocan un instrumento que no conocen. Que quieren hacer creer que son ellos un algo del espectáculo, que sin su contingente fracasaría el espectáculo y no sería del todo sensacional...

Acompañan una canción, un baile, un número de concierto con las mismas actitudes, los mismos gestos, los mismos movimientos de los verdaderos músicos como si, en efecto, estuviesen controlando y tolerando las notas de una guitarra, arrugando y desarugando las notas de un acordeón, inflando o desinflando las notas de un saxofón, estirando las notas de un trombón, etc., y no son sino una figura decorativa, un simple detalle para realizar un acto escénico y darle cierto aire típico indispensable...

Los que se aventuran a interpretar este “camouflage” de la música se van contagiando de las monomanías de todos los músicos, los van imitando, hasta en sus mínimas extravagancias y expresiones y llegan a presumir de la más difícil de la erudiciones que es la de no saber nada, la de olvidarse de todo.

Después de haber hecho como que están tocando lo mismo que toca el maestro en el plano, se inclinan a recibir los aplausos, sonrían seguros de merecer las ovaciones y se sienten llenos de la admiración tributada colectivamente.

Se disculpan de las insistencias de un reprise, insinuando la dificultad de volver a interpretar la música de una canción, el acompañamiento de un baile, con la misma emoción, con el mismo temperamento, con idéntica técnica, con todo eso que ha hecho estallar el aplauso unánime del auditorio.

Se creen que los espectadores están convencidos de su maestría al no hacer vibrar un instrumento a pesar de estarlo pulsando, de coincidir sus movimientos con los del que hace la verdadera música y si falla una nota tiene que fallar, inevitablemente, alguno de sus gestos.

Tan identificados están con su simulación de verdaderos músicos que si se siseara ese número que ellos subrayan con sus actitudes musicales, se sentirían desaforados del arte.

Han llegado a ser los chantagistas de la música y son capaces de falsificar la modalidad, la peculiaridad de cualquier artista y de encontrarse superior a cualquiera, por ese singular efectismo de tener las más intrincadas posiciones gimnásticas de los músicos, sin tocar ningún instrumento...

Su genialidad está en que son los únicos que podrían interpretar el ritmo del silencio, ese del que tanto hablan y elogian los orientales...

**ARQUELES vela, “Comentarios Frívolos. Los dijes de los edificios.” en *El Universal Ilustrado*, 412, 2 de abril de 1925, p. 14.**

Ahora más que nunca es exacta aquella aseveración mía de que algunas casa tienen cierta vanidad y cierto aire femenino...

Hay casa que se insinúan con esa coquetería y ese desparpajo insostenible de las mujeres. Hay casas que se esconden de la mirada escrutadora del turista. Hay casas que son grandes camaradas del transeúnte y en las que todos se refugian de la lluvia inusitada. Casas acogedoras, hermanas de la caridad en cualquier accidente. Casas en las que se adivinan tragedias empedernidas y cotidianas, casas que sin su apoyo se desplomarían todas las demás que la circundan y merodean alrededor de su estabilidad. Casas superfluas que, al suprimirlas ninguno se extrañaría ni se lamentaría su falta. Casas suspicaces que presienten las intenciones de sus visitantes. Casas ingenuas, humildes, llenas de la insignificancia de sí mismas. Casas proletarias de las que todos quieren abusar y en las que todos se creen con derecho de pegar anuncios o de pintarlas con las peores ocurrencias, etc.

Ahora hay casas presuntuosas, excitativas, exhibicionistas, que quisieran sobresalir, dilucidarse, extenderse, inflarse, exponerse y hacer una exégesis de sus pretensiones, de sus méritos, de su belleza, de su singularidad y son esas casas en las que se han colocado, últimamente, anuncios luminosos que son, algo así como los dijes de los edificios que nos deslumbran como los de aquellas mujeres embobadas de joyas que ya no las podemos admirar perfectamente, a pesar de su hermosura.

Los dijes de estas casas nos están guiñando el ojo de su presunción con la misma insistencia con que las sortijas de las mujeres nos estropean las miradas admirativas y nos desorientan.

Viendo el ademán de estas cosas, en el que se percibe la intención expofesa de mostrarnos su mejor estuche, se piensa en las actitudes de ciertas mujeres, en los palcos de los teatros, que hipnotizan su espectáculo con sus anuncios luminosos...



**Arqueles Vela, “Recortes Para Llenar. El reloj verdadero. El farol del rojo”, *El Universal Ilustrado*, 431, 13 de agosto de 1925, p. 38.**

A mis compañeros Campos, Andrade y Oropeza, en “Los Universales”...

EL RELOJ VERDADERO <sup>(153)</sup>

Este reloj no es como el que existe en Rusia —a pesar de los yanquis, el más grande del mundo: 99,999 días de cuerda—, como el de Audiffred, que marca siempre una hora EXTRA, como el de García Cabral, en el que se resuelve la hora por ecuaciones, como el de Pablo González Casanova, ecuánime, como el de Fígaro, destornillador de las horas, como el de Júbilo, que se tropieza con los segundos, como el de Ortega, anatematizador de los instantes, como el de Bolaños Cacho, invulnerable, que se puede dejar caer desde todos los abismos de la espera sin que pierda su ronroneo matemático, no como el de Jerónimo Coignard, embromador del tiempo, ni como el de Oscar Leblanc marcador de la hora de todos, ni como el de etc., etc.

Este reloj es hasta ayer, único. Verdadero índice de la fugacidad nuestra y del ajeteo vagabundante nuestro. Verdadero desquiciador de la alegría y despreocupación de los transeúntes.

Este reloj es ese que está en las calles de Bolívar, en no sé qué tramo de la inestabilidad cotidiana. Frente a sus manecillas que están continuamente vomitando las horas, que se están embarazando de los minutos, nadie puede transitar con tranquilidad. Se siente le urgencia, al consultarlo, de echarse a correr, de impedir que siga marcándonos lo perentorio y lo inusitado.

Este reloj es el más pernicioso, el más sedicioso, el más codicioso, el más sincero, el más exacto, el más vivificado de los relojes.

Por la crueldad y el aceleramiento con que nos marca la circunvalación de la vida la hace más displicente, más transitoria, más meditada, más plácida, más incontable, más inmedible, más eterna.

Viéndolo escupir los segundos de una manera tan insistente, nos abochornamos, nos embriagamos de apresuramiento y todo parece rigurosamente estacionado e indisoluble...

Las emociones se desgranán y se derriten como sus horas luminosas y se van, también, por ese desagüe que le han colocado, acaso para que no se congestione la eternidad...

---

<sup>153</sup> Los “formadores” escogerán el párrafo que se adapte perfectamente a uno de esos “huecos muertos” que quedan en las planas al confeccionarlas.

Este reloj es el NUESTRO. El reloj vanguardista, por su simultaneísmo expuesto tan gráficamente. El reloj que la da la real impresión del tiempo. Un tiempo como el que hace en los sueños, en los que vivimos de instantes a infinitos y viceversa...

Bajo los auspicios de este reloj desbarajustado, sugeridor de las ideas y de las situaciones más absurdas, se viven, inevitablemente, todas las inverosimilitudes y se realizan las incongruencias mayores sin precedencias y sin premeditaciones, como si su horario goteante dejara caer sobre la realidad, los pétalos de adormidera de las horas abullidoras de dinamismo e incandescencia.

Cuando pasamos alrededor de su fiesta del tiempo, de su feria del tiempo, de su "carroussel" del tiempo, sentimos que se nos adelanta la vida, que se nos desangra por todos los acueductos de los instantes y quisiéramos vivir como este reloj, normando las sensaciones, las ideas y los pensamientos...

### EL FAROL DEL ROJO

La luz del "Salón Rolo" la colocaron precisamente allá arriba, encima de todas las luces vulgares para que conservara su serenidad y su misticismo. Podría ser la vela eterna consagrada a BUDHA. La inventó Ramajaradia, el más sabio y desconocido de los alquimistas indios. Es la luz más pura que se ha descubierto. Tiene una sugestión más poderosa que la con que se hace la soldadura autógena...

X X X

Entre los "maelstrom" de "snobs" que transitan por la Avenida Madero, estropeando las conversaciones inteligentes y los pensamientos siderales. Entre la marejada de voces industrialistas y de luces municipales, la luz del "Salón Rojo", es algo así como el FARO que libra del naufragio a los transeúntes desorientados de ensueño y vaguedad.

X X X

Es la luz inventada por el más grande alquimista. El alquimista que ha pasado toda su vida detrás de los cortinajes sombríos de la soledad, descomponiendo y precipitando las miradas de las mujeres que invades el ángulo de su introspección.

X X X

Es la lámpara de Aladino que va buscando en nosotros los pensamientos nuevos por los viejos y nos va imbuyendo de una claridad más transparente y más dilucidadora de las perspectivas subconscientes.

X X X

Es la luz que vemos en las calle de los sueños cuando se apagan las luces ciudadanas.

Es un candil espiritual.

**Arqueles Vela, “Recortes para Llenar. Las Luces de los Automóviles.”, en *El Universal Ilustrado*, 433, 27 de agosto de 1925, pp. 25, 70.**

Hay una gran variedad en las luces de los automóviles. Luces de matices diversos. Luces que encantan e ilusionan el paisaje. Luces picarescas, románticas, fatídicas, sentimentales, alucinadores, hipnotizadoras, indiscretas, ensoñadoras, simbólicas, buceadoras, insolentes, tímidas, execrables, simpáticas, imponderables, sinceras, eruditas, colegialas, etc., etc., etc.

#### LAS LUCES PICARESCAS

Los nuevos modelos de coches nos traen una nueva inquietud a los transeúntes de la noche. Un desasosiego de los sentidos. Una nueva ocasión para el flirteo...

El inventor es anónimo –como todos los grandes inventores- y por ese anonimismo este invento es ya universal. La comodidad que presenta a los turistas y sobre todo a las turistas, el modernismo de las luces en los estribos del automóvil, es para nosotros una de las más grandes incomodidades...

Esas luces recrudecen la tentación de los tobillos cuando menos lo esperamos y cuando es más peligrosa su tentación. Si en el día, nos sugestionaba el espectáculo de una mujer al abordar un coche, en la noche y con este pequeño y malévolos reflector de las bombillas en el estribo, el espectáculo adquiere mayor inquietismo y más alucinaciones.

Las luces en los estribos de los coches nos presentan las pantorrillas como en un “close-up”. Parece que se han puesto de moda estas luces, precisamente, ahora que las faldas cortas triunfan de los comentarios y de la figura alargada.

Luces picarescas que se empeñan en subrayar los encantos de las mujeres y dispersan nuestras miradas, las pierden, las desbandan hacia todas las calles.

Hay en estas luces un guiño picaresco y una intención aviesa de que las veamos fugazmente, de que recortemos la figura femenina y centralicemos la estupefacción en su actitud al subir al automóvil.

Luces picarescas que son algo así como el pararrayo de las miradas transeúntes...

#### LAS LUCES ROMANTICAS

En los caminos silenciosos y sombríos, las farolas de los automóviles dejan una huella celeste por la que se hacen todos los viajes inverosímiles hacia los países inventados por los cuentistas. Cuando un automóvil hace una excursión por nuestros pueblos destartalados y desolados, esta luz enferma de romanticismo las miradas de las muchachas que sueñan con los viajes...

#### LAS LUCES FATIDICAS

Hay farolas que desconciertan al transeúnte y lo desamparan de la vida. Farolas que tienen un poder sugestivo y malévol. Que obligan al transeúnte a verlas fijamente, indefinidamente hasta quedar quemados en sus irradiaciones. Estas luces son las que ocasionan los accidentes. Hay que marcarlas y que ponerles un salvavidas para las miradas.

#### LAS LUCES SENTIMENTALES

Al pasar un automóvil por una carretera a la media noche, nos sorprende su luz, que aunque muchas veces no es de ese tono, la encontramos con el mismo matiz de aquella luz que nos llevó a la primera aventura del espíritu...

Esta luz es algo así como los rayos ultravioleta que refraccionan la imaginación y preparan para un daltonismo sentimental.

#### LAS LUCES ALUCINADORAS

Son generalmente las más pequeñas, las más insignificantes. Las que se van apagando y encendiendo, según su automatismo, que es idéntico al guiño de ciertas mujeres que encontramos en las calles prohibidas. Luces que tergiversan el sentido de las calles, que nos cambian de dirección, como si hubiesen movido el "switch" de las perspectivas.

#### LAS LUCES HIPNOTIZADORAS

A veces, mientras estamos esperando un tren, nos hiera una luz insospechada y de una gran fuerza. Sentimos su presión y su decidida atractividad.

La seguimos a lo largo de las calles y la perdemos y la seguimos después...

#### LAS LUCES INDISCRETAS

Esta luz es esa que han colocado a los nuevos modelos y que ha desvirtuado el único rincón del coche en que podía esconderse uno de la incandescencia impertinente.

#### LAS LUCES ENSOÑADORAS

Algunas farolitas interiores de los coches nos recuerdan las "veladoras" de la ventana que siempre encontramos abierta en la media noche. Luz para enfermo, para insomnios y para las muchachas que todavía leen novelas en tres tomos...

**ARQUELES vela. “Recortes para llenar. El caballo chantagista”, en *El Universal Ilustrado*, 442, 29 de octubre de 1925, p. 51.**

Un hecho singular, acaecido el último domingo en “El Torero”, dio margen a nuestro compañero Arqueles Vela para escribir este jugoso comentario, un poco funambulesco, como todos los suyos, relativo al caballo chantagista... Es para todos los aficionados y para los que no lo son.

A Verduguillo

Teníamos un concepto férreo del escepticismo, de la hermiticidad, de la indolencia, de la discreción de los caballos espectaculares de las plazas de toros. Concepto que había ido subrayándose en cada temporada, que se hacía más hondo, a medida que observábamos su actitud, su silencio, su apatía, en aquellos trances difíciles en que los colocaran los “picadores”, arrinconándolos en los callejones del peligro, sacándolos a las cuatro esquinas de la dramaticidad, empujándolos hacia el desfiladero de la desgracia y de un semiheroísmo. Porque, aunque estos caballos de la fiesta brava presienten la zona del peligro, no tienen sino una visión media, una perspectiva incompleta del panorama trágico... En estos caballos hay siempre un ojo velado, un ojo avizor, un ojo intuitivo, que es el que se impresiona, a través de la cámara obscura en que se le convierte, de los momentos emocionantes, de los momentos terribles, expectantes, extáticos en que son emplazados y trasladados, muchas veces, a la inmortalidad.

Todos los caballos exhibidos en el redondel conservaron el 99 por ciento de las probabilidades de caballos escépticos, indiferentes, soportadores de las peores tragedias. Pero he aquí que en la corrida del domingo pasado, encontramos ese 1 por ciento de los caballos que no quieren dar un espectáculo impasible y compasivo.

Este caballo —el primero de una futura gran dinastía que revolucionará el toreo— comprendiendo y plagiando los ardidés y las suspicacias de los toreros cuando son cogidos, ha inventado una manera de cumplir más inteligentemente su misión de caballo festoneado de la roseta de la muerte, de caballo pirografiado con las iniciales de la eternidad...

Lo vimos tenderse como un gran actor en el tercer acto de la truculencia, como un gran interpretador que sabe muy bien su “papel”, que ha ensayado su “pose”, que ha aprendido su actitud, que comprende y se resigna a ser un “partiquino” de la tragedia.

Presintiendo la emoción del público, antes que lo empitonase el toro –acaso por pura sugestión– se doblé, se moría convencionalmente, dando el timo de la muerte, chantagenado al destino, defraudando los blasones de su ascendencia de caballos muertos... De caballos hechos y confeccionados para morir. De pobres caballos destartados, incompletos, refaccionados, incurables, que caminan siempre convalecientes, somnolentos del cloroformo de la serenidad o del pavor, guiados por la brida de lo irremediable.

Tres o cuatro veces lo vimos repetir su truco de la muerte y resucitar, instantáneamente, impulsado por un instinto de tomar el pelo al toro...

Se levantaba con la misma actitud de esos actores que se matan en los escenarios, por un consejo del apuntador, y que son exhumados por los aplausos...

Gran caballo este, inyectado de un afán superpesimista que lo hacía suicidarse, disparándose la idea de la muerte...

Es el primer caballo que se atreve a interpretar la suerte de Don Tancredo –la admirable de todas las del toreo– con el verdadero sentido de lo que debe ser esta suerte. Es decir, con la convicción de una perenne inmovilidad de un aletargamiento subconsciente y displicente. Este caballo demuestra cómo sería más suerte esta suerte. Cómo emocionaría más al público.

Es indudable que una suerte de Don Tancredo ejecutada con las características de la muerte, convence más al público y al toro, que esa otra hecha a medias con una actitud de estatua y en la que no se da sino una sensación de un sueño imperfecto... Este caballo pone “escuela”. Y deben imitarlo...

¡Qué serenidad, qué impasibilidad la suya para soportar los buceos impertérritos y asiduos del toro”

Tendido sobre un nuevo concepto del valor, veíamos cómo el toro lo sacudía, lo volteaba, lo esculcaba, buscando la oportunidad de desembarazarse de él.

Nada lo conmovió. Nada lo despertó de su convicción de caballo enjaezado para la muerte.

Sólo el alejamiento del toro pudo despertarlo. Y es que este caballo parafraseaba las suertes del toreo, recordando los versos aquellos de “Muero porque no muero...”

**ARQUELES vela, “Recortes para llenar. El charleston. La hora cero”, en *El Universal Ilustrado*, 443, 5 de noviembre de 1925, p. 14.**

En el “Charleston”, más que en ningún otro baile americano, se ha logrado estilizar el primitivismo. Sus movimientos hacen de los bailarines sorprendentes marionetas, impulsados por un desbarajustado equilibrista que tergiversara, súbitamente, los hilos del mecánico espectáculo.

Hay en el “Charleston” algo de “Yata-Yoga”. Sus figuras parecen entresacadas de las páginas de esos libros que enseñan a doblar el cuerpo, a quebrarlo, a desgonzarlo, a enredarlo en las posturas más inverosímiles, más tristes, más dolientes, como si se viera en sus interpretadores a uno de aquellos fakires renegados, apóstatas, ambulando por los “music-halls”, convertido en algo así como en espectacularizador de los secretos sagrados.

Viendo bailar el “Charleston” esperamos, de pronto, que se disperse todo. Que los bailarines, descuartizados por el ritmo cortante, nos envíen una mano, un pie, galantemente, seguros de que podrán recuperarlo en un cambio instantáneo de la danza, tal si tuvieran los miembros atados con los cordones de la prestidigitación.

Se tienen el sensacionalismo de que se enredan en la telaraña de los compases, de que se quedarán muertos entre la maraña de música, atisbados, cazados por la arácnida de sus actitudes.

Chela Padilla, que nos ha traído esta novedad y que trasplantará a nuestros escenarios todas las novedades teatrales, por ese temperamento suyo tan moderno, nos da la sensación de una fuga fisonómica...

Y es que eso es el “Charleston”. Una fuga de las actitudes, de los gestos, de las miradas, de las sonrisas. En este baile Chela se va quitando los siete velos de la estaticidad, con un admirable malabarismo.

## LA HORA CERO

Por esa inexactitud que tengo del tiempo, por esa inapreciación que tengo del tiempo comenté en un artículo ya olvidado la psicología de todos los relojes que descomponen y desorientan la vida de mis amigos. Analicé sus horas, sus minutos, sus segundos, etc., y ninguno de estos amortiguadores de los instantes ha logrado imbuirme la noción del tiempo, como ese que acaban de colocar en las calles del 16 de Septiembre.

Reloj trágico este que nos marca la hora cero. La hora vacía. La hora que no se puede utilizar. La hora negra en que los asesinos y los ladrones aprovecharían para cometer las más grandes felonías, sin el remordimiento de unas manecillas que recorrerán sus pensamientos con una insistencia matemática, como buscando la cifra fatídica.

Hora en que no creemos en nada, en que todo lo que vemos y escuchamos parece una ficción. Hora en que el sístole y diástole del corazón se paralizaría, si no nos llenáramos de la eternidad de la hora...

Ojo maléfico el "0" de esta hora, llena de incontenibles presagios, de ideas inútiles, de emociones que giran como en un círculo, sin encontrar la salida.

Hora en que sucederán todas las catástrofes imaginables. Hora en que nada nos importa, porque todo está en un aletargamiento, en una inercia mortificante.

Hora que es algo así como el paréntesis del tiempo, en el que los relojes, sin ninguna excepción, se inclinan y se doblegan, creyéndolo el "muezin" de los relojes.

Hora desierta que suena como en un desierto. Hora ingastable, insufrible, helada, congelada, desvergonzada, hiriente, malquerida, boba, irrefrenable, inaguantable, cíclope, etc., etc., etc.

Viendo el "0" de esta hora nos quedamos petrificados, esperando las trampas, los trucos, las inconsecuencias del tiempo, sugestionados, esperando que todo se derrumbe. Porque contemplamos su redondez sentimos que ha llegado la hora del caos.

La hora en que se acabará el mundo...



## BIBLIOGRAFIA.

### Fuentes primarias:

VELA, Arqueles, “En el plano oblicuo de Alfonso Reyes”, en *El Universal Ilustrado*, 366, 5 de mayo de 1924.

-----“Díaz Mirón, parroquiano del café ‘Diligencias’”, en *El Universal Ilustrado*, 372, 26 de junio de 1924.

-----“La Tarde Estridentista. Historia del Café de Nadie”, en *El Universal Ilustrado*, 362, 27 de abril de 1924.

-----“Comentarios frívolos”, en *El Universal Ilustrado*, 404, 5 de febrero de 1925.

-----“Comentarios frívolos”, en *El Universal Ilustrado*, 405, 12 de febrero de 1925.

-----“Comentarios frívolos” en *El Universal Ilustrado*, 406, 19 de febrero de 1925.

-----“Comentarios frívolos. María Valente, la prestidigitadora de la música” en *El Universal Ilustrado*, 407, 26 de febrero de 1925.

-----“Comentarios Frívolos. “*Varietés*” al aire libre” en *El Universal Ilustrado*, 408, 5 de marzo de 1925.

-----“Comentarios Frívolos. Los maniqués de la primavera” en *El Universal Ilustrado*, 409, 12 de marzo de 1925.

-----“Comentarios Frívolos. Los nuevos Maniqués” en *El Universal Ilustrado*, 410, 19 de marzo de 1925.

-----“Comentarios Frívolos. Los Chantagistas de la Música” en *El Universal Ilustrado*, 411, 26 de marzo de 1925.

-----“Comentarios Frívolos. Los dijes de los edificios.” en *El Universal Ilustrado*, 412, 2 de abril de 1925.

-----“Recortes para llenar. El reloj verdadero. El farol del Rojo”, en *El Universal Ilustrado*, 413, 13 de agosto de 1925.

-----“Recortes para Llenar. Las Luces de los Automóviles.”, en *El Universal Ilustrado*, 433, 27 de agosto de 1925.

-----“Recortes para llenar. El caballo chantagista”, en *El Universal Ilustrado*, 442, 29 de octubre de 1925.

-----“Recortes para llenar. El charleston. La hora cero”, en *El Universal Ilustrado*, 443, 5 de noviembre de 1925.

-----“Estridentismo automovilístico. Literatura Balloon”, en *El Universal Ilustrado*, 446, 26 de noviembre de 1925.

### **Fuentes secundarias:**

BARTHES, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980.

-----, *Para una crítica a la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999.

----- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.

-----, *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.

BERGER, John, *La forma de un bolsillo*, México, Era, 2002.

BOLAÑO, Roberto, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, núm. 62, noviembre de 1976.

BONIFANT, Cube, *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*, Introducción, selección y notas de Viviane Mahieux. México, Universidad nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, / DGE Equilibrista, 2009.

BUCK-MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Ensayos, 2005.

----- *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1974.

CARDOZA Y ARAGON, Luis, *Crónicas cinematográficas, 1935 -1936*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

- EAGLETON, Terry, *Introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2011.
- ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*. México, Conaculta, Ediciones Sin Nombre, 2002.
- GELADO, Viviana, *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- GOFFMAN, Erving, *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Poesías de Manuel Gutiérrez Najera*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1998.
- HADATTY MORA, Yanna, *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- “Literatura de instantes a infinitos” en *Literatura Mexicana*, Vol. XVIII, Núm. 1, 2007.
- KRIEGER, Peter, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- , Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- MAHIEUX, Viviane, *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday*, Austin, Americanos, University of Texas Press, 2011.
- “Carlos Noriega Hope y la vanguardia en México: intervenciones desde el periodismo”, en *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 45, No. 2, 2011.
- MESA GANCEDO, Daniel, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2002.
- MOJARRO ROMERO, Jorge, *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*, Ciudad de Quezón, Cuadernos de la Academia Filipina de la Lengua Española, 2011.
- MONSIVÁIS, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, Era, segunda edición, 2006.

- NIEMEYER, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- NOVO, Salvador, “Bataclanicemos la vida”, *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925.
- PAPPE, Silvia. *Estridentopolis. Urbanización y montaje*. México, UAM, 2006.
- PIGLIA, Ricardo, “Teoría del complot”, en *Casa de las Américas*, 245, octubre-diciembre 2006.
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *Salón Rojo. Programa y crónicas del cine mudo en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- ROTKER, Susana, *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, *Naciones Intelectuales: Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana*, Indiana, Purdue University Press, 2009.
- “Vanguardia y campo literario: la revolución mexicana como apertura estética”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXXIII, No. 66, Lima-Hanover, 2º semestre de 2007.
- SARLO, Beatriz, *La ciudad vista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo. Una literatura de estrategia*, México, Conaculta, 1997.
- *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- VERANI, Hugo, editor, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones del Equilibrista, 1996.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.), *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 1999.

ZAVALA, Lauro, editor, Teorías del cuento II. La escritura del cuento, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, 2008.