



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

R.A.C. (RUIDO, AVANT-GARDE Y CINE):
INTERMEDIALIDAD EN LA OBRA GRÁFICA DE RAMÓN ALVA DE LA CANAL

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ROBERTO CUEVAS LARA

TUTOR PRINCIPAL
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. ELISSA RASHKIN
UNIVERSIDAD VERACRUZANA
DRA. KATIA OLALDE RICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

MORELIA, MICHOACÁN, MÉXICO, 2023



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.

Para la realización de este ensayo académico debo mi entero agradecimiento a una extensa lista de personas, instituciones y momentos que hicieron posible su conclusión.

En primer lugar, agradezco profundamente a la Dra. Dafne Cruz Porchini por apoyarme, guiarme y brindarme su conocimiento en este proceso tan emocionante que ha sido estudiar el posgrado en Historia del Arte. Dafne, sin tu tutela y dirección no hubiera sido posible todo esto, pero, aún más importante, gracias por tu amabilidad, entusiasmo y dedicación académica que tantos admiramos. A la Dra. Elissa J. Rashkin por mostrarme lo maravilloso que es adentrarse en esta aventura estridentista. Elissa, gracias por compartir tus saberes conmigo, por tener esa camaradería que sólo Maples y los suyos entenderían, has abierto las puertas de esta historia a una generación entera que estoy seguro se acompañará de tus estudios durante varios años.

Agradezco profundamente a los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas y la Escuela Nacional De Estudios Superiores Unidad Morelia que nos formaron durante estos años de maestría. Especialmente quiero mostrar mi gratitud al Dr. Jaime Cuadriello por impulsarnos a ver más allá de la visualidad de las imágenes. A la Dra. Katia Olalde por poner nuestra mirada sobre los procesos de la historia del arte moderno desde sus teorías hasta sus metodologías. A las Dras. María Andrea Giovine y Marina Garone del Instituto de Investigaciones Bibliográficas por hacernos apreciar lo estético en las páginas y la tinta. A mis compañeros de seminarios (Bárbara, Mario, Julio, Marcela, Rafa, Santiago, Martín, Karla, Elena, Lucy, Marisol), a todos aquellos con quienes pude compartir las inquietudes de esta apasionante disciplina.

Agradezco también al Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México por aceptarme en su prestigioso programa de estudio y permitirme

culminar mis estudios en este campo tan apasionante como lo es el arte moderno. Al coordinador, Dr. Erick Velázquez, por su vehemencia al procurar al alumnado durante la contingencia que vivimos en estos años de estudio. Gracias al personal del posgrado, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, por su atenta disposición y orientación.

A las instituciones que hicieron posible mi incursión en este posgrado, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM por financiar mis estudios durante estos dos años de maestría. Asimismo, agradezco al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado por permitirme realizar una estancia de investigación en España que sirvió para el desarrollo de este y otros proyectos.

Extiendo mi gratitud a las instituciones y personal que me recibieron tanto en México como España para consultar su acervo: Biblioteca Nacional de México, Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, Biblioteca Justino Fernández. A Antonia Rojas Ávila, jefa del departamento de documentación de la Filmoteca UNAM. A Rocío Bejarano Álvarez y Teresa Rodríguez Domínguez, encargadas de la colección del Centro de Estudios Juanramonianos. A Alfredo Valverde, responsable de la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes. A Andrea Puente Álvarez, directora de la Fundación Gerardo Diego. Y al Dr. José María Barrera López, por orientarme con sus conocimientos sobre la vanguardia iberoamericana e inducirme a las instituciones para consultar sus tan completos acervos.

Gracias a mi familia por siempre alentarme y confiar en mí, ustedes son mi pilar. Si bien estas páginas no alcanzarán a nombrarles a todos, confío en que mi gratitud les llegará. Espero que futuras generaciones encuentren en esta singular vanguardia una puerta para acercarse al arte moderno del mismo modo que lo ha sido para mí en estos años.

R.A.C. (Ruido, Avant-Garde y Cine):
Intermedialidad en la obra gráfica de Ramón Alva de la Canal

Índice

Introducción: Intermedialidad y vanguardia	3
1. La vanguardia mediática	12
1.1. <i>Improvisar un público</i>	14
1.2. <i>Estrategia difusiva. Iluminación publicitaria</i>	18
1.3. Imágenes equivalentistas	26
2. <i>R.A.C. (Ruido, Avant-Garde y Cine)</i>	30
2.1 Alva cinéfilo	30
2.2 Alva de la Canal y el celuloide: una tradición cinematográfica	33
3. Los dioramas estridentistas	38
3.1. El grupo editorial <i>Horizonte</i>	40
3.2. Grabados y poemas estridentistas en <i>Horizonte</i>	50
3.2.1. <i>¡Oh Ciudad INFANTIL!</i>	50
3.2.2. <i>Ciudad número 1</i>	56
3.2.3. <i>Urbe</i>	59
3.3. Grabado para <i>El Movimiento Estridentista</i>	61
Conclusiones	67
<i>Corpus</i>	72
Bibliografía	79

Introducción

Intermedialidad y vanguardia

Ha transcurrido casi un siglo desde la creación de las imágenes que dieron vida a la ciudad del imaginario vanguardista mexicano denominada *Estridentópolis*. Esta *urbe*, en ocasiones entendida como espacio literario y otras como fehaciente planteamiento urbano,¹ albergó el ideario moderno y cosmopolita del estridentismo, proyectado en su mayoría a través de la gráfica de Ramón Alva de la Canal. Sin embargo, pese a la relevancia de estas imágenes en la memoria icónica del arte de vanguardia en México, los estudios concernientes al origen estético-visual de este movimiento suelen acotarse a las influencias de las afincadas vanguardias o desde la inserción propagandística que tuvo el grupo para el gobierno veracruzano del general Heriberto Jara Corona, dejando de lado algunas particularidades del discurso estridentista y formación estético-visual de sus integrantes que podría arrojar elementos importantes intrínsecamente ligados a esta producción artística. Es necesario establecer que, a pesar de que los factores estilísticos y políticos son ineludibles en la comprensión de estas imágenes, para lograr determinar su configuración y función se requiere situarlas aún inmersas en la expansión tecnológica y comercial de su tiempo, donde medios de comunicación como el cine, la radio, la prensa impresa o la publicidad adquirieron un papel fundamental para la reinterpretación artística y literaria, enmarcados en un momento

¹ El mote fue usado en el argot vanguardista mexicano para referirse a Xalapa, capital del estado veracruzano, algunas veces de forma irónica o ficticia, lo cual ha suscitado una discusión en la historiografía del movimiento concerniente a la interpretación de dicho espacio, pues, mientras autores como Silvia Pappel define que ésta es en sí una *ciudad literaria*, otros como Daniel R. Martí Capitanachi han señalado evidencias del proyecto vanguardista con la traza y planteamiento urbano de algunas zonas de dicha ciudad. Silvia Pappel, *Estridentópolis: urbanización y montaje* (México: UAM Azcapotzalco, 1997). Daniel R. Martí Capitanachi (coord.), *Estridentópolis: un correlato histórico del urbanismo y la arquitectura de principios del siglo XX en Xalapa* (Veracruz: IVEC, 2019).

donde la hegemonía de la *cultura visual* se haría cada vez más presente. Considero, como lo refirió el filósofo alemán Walter Benjamin, que para indagar en los desarrollos del arte es esencial atender aquellas transformaciones de los modos y medios de producción en la medida en que tales medios condicionan los cambios en la creación artística.²

Este ensayo tiene como objetivo analizar un grupo de imágenes realizadas por el pintor Ramón Alva de la Canal entre los años de 1926 y 1927, así como sus textos análogos contenidos en las páginas del mensuario *Horizonte* y *El movimiento estridentista*, donde los paisajes de la *Estridentópolis* apuntan a ser vestigio de la implementación entre vanguardia y *mass media* al retomar lenguajes visuales de productos cinematográficos y publicitarios de su contexto, especialmente los del filme alemán *Das Cabinet des Dr. Caligari* de Robert Wiene. Es preciso mencionar que las referencias al metraje expresionista en los textos estridentistas se presentan en diversas ocasiones, donde los integrantes del movimiento la elogiaron como ejemplo de reivindicación artística “vociferándola con altanería”.³ Ante ello, cabe preguntarse, más allá de su simpatía por el filme, si éste sirvió también como una referencia estética para las propuestas gráficas de Alva de la Canal para representar la urbe vanguardista. Además de constituir la última y más icónica representación de esta vanguardia antes de su abrupta desaparición, estos productos artísticos pueden ser vestigio de las primeras influencias de la cultura cinematográfica y publicitaria que se ciernen sobre el arte moderno mexicano.

Debo señalar que existen investigaciones previas acerca de los nexos e influencias de la vanguardia con los medios de comunicación, como la realizada por el historiador del arte

² Alicia Entel, “Prólogo”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción y otros textos* (Buenos Aires: Godot, 2015), 9.

³ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista* (México: Alias, 2019), 80.

Ángel Miquel en *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México* (2005), donde logra una amplia aproximación de estos dos medios de comunicación masiva a partir de su impacto en la construcción literaria de vanguardia mexicana. Por su parte, la historiadora Silvia Pappé en *Estridentópolis: urbanización y montaje* (1997) ha establecido un serio cuestionamiento sobre las posibles influencias de la cultura cinematográfica para la creación de la *ciudad literaria*. Aunado a estas reflexiones, la especialista en estridentismo, Elissa Rashkin, ha detallado algunos de los vínculos operantes entre el actualismo y el mundo fílmico en *La aventura estridentista* (2014) y “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine” (2008), donde avizora la relación de la vanguardia con filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) o *The Tramp* (1915).⁴ Además de estas investigaciones, los estudios estético-visuales sobre la producción estridentista realizados por Lynda Klich en *The Noisemakers: Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico* (2018) y Tatiana Flores en *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes* (2013) han dado importantes pistas del influjo del medio cinematográfico y publicitario en esta ruidosa vanguardia. Este trabajo busca contribuir a sus apreciaciones con el análisis de estas imágenes o *dioramas estridentistas*, con el fin de esclarecer el origen y función de las propuestas gráficas de Ramón Alva de la Canal para el movimiento, pero principalmente, para evidenciar la importancia del tránsito de las imágenes en estos nuevos medios de propagación y la intermedialidad que caracterizó a estos productos de vanguardia a través de sus distintas relaciones interartísticas que delimitarían el cambio socio cultural de los años veinte.

⁴ Cfr. Elissa Rashkin, “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine”, en *Ulúa* (Universidad Veracruzana), núm. 12 (Julio-diciembre, 2008).

Antes de comenzar con el análisis, resulta necesario puntualizar algunas de las ideas metodológicas, teóricas y contingentes, en las que se inscribe esta interpretación, pues darán cuenta de los puntos de focalización que los estudios sobre las representaciones artísticas de vanguardia discurren reevaluar, desde lo que W. J. T. Mitchell designa como *cultura de la imagen*. Este teórico de las imágenes ha subrayado la importancia de estudiar las representaciones artísticas desde la sociedad del espectáculo [y consumo], enmarcadas en lo que considera como *un mundo de semejanzas y simulacros*.⁵ No obstante, la intención de este ensayo no es la de desdeñar las teorías realizadas para el estudio estético en la historia del arte de vanguardia desde la *ciencia de la imagen*, sino, a través de la revisión historiográfica del arte moderno mexicano orientada al estudio del estridentismo, seleccionar y complementar sus herramientas a partir de la óptica de otros campos disciplinares, es decir, con el empleo de un estudio interdisciplinar orientado a lo *medial*. De tal forma, los estudios de la *cultura visual* que se realicen en este ensayo deberán encontrarse con los estudios literarios, la historia y sociología del arte, la *cultura impresa y cinematográfica*, para volverse un estudio intermedial que reflexione sobre este grupo particular de productos artísticos estridentistas que se encuentran conformados por elementos verbales y visuales de distintos medios (*iconotextos*).⁶ La razón de este posicionamiento teórico-metodológico es debido a que el objeto de estudio en cuestión así lo precisa y permite, pues, singularmente, las ideas y representaciones propuestas por el movimiento estridentista se distinguen por convergen en una atmósfera no sólo vanguardista sino también mediática.

⁵ W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 13.

⁶ Susana González Aktories (et al.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (Ciudad de México: UNAM, 2021), 130.

En su *Introducción a la cultura visual*, Nicholas Mirzoeff comienza estableciendo que la vida moderna se desarrolla en la pantalla,⁷ y, a pesar de que esta premisa pueda resultar categórica para algunos y no reflejar enteramente el espectro de los medios de distribución en que este modelo de pensamiento puede plasmarse, es evidente que Mirzoeff intentaba describir cómo, los imaginarios, discursos y expresiones de esta forma de vida sostienen una relación importante con el desarrollo de los medios de comunicación visuales, los cuales dieron un paso agigantado a partir de la Segunda Revolución Industrial. Es en este proceso que medios como la fotografía, la prensa masiva y posteriormente la cinematografía sirvieron no sólo como productores de representación sino como elementos de interpretación de realidad en las sociedades modernas. Para los movimientos artísticos y literarios de vanguardia estos aspectos resultaron en objeto de reflexión y *praxis*, en algunos casos, punto medular de su discurso artístico, que sin duda coadyuvó a reformular los esquemas y soportes tradicionales del arte.⁸ Por otra parte, pensar el *roaring* de los veinte a partir de los vehículos visuales como la cinematografía y publicidad, inevitablemente, obliga a una reflexión acerca de la recepción de la modernidad en ambientes culturales alternos, particularmente, su impacto en las ideas y representaciones del arte moderno mexicano que se hallaba inmiscuido en un escenario posrevolucionario. Con ello, busco figurar cómo, a pesar de las distintas condiciones de su entorno, estos artistas-receptores (entre ellos Alva y los estridentistas) vivieron y compartieron las experiencias que en las pantallas se proyectaban, al grado de construir sus propias representaciones y discursos.

⁷ En este mismo texto Mirzoeff menciona: “la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia.” Como se verá en el caso particular de la vanguardia. Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003), 17, 23.

⁸ El período vanguardista vio el nacimiento y renacimiento de soportes para la difusión pública de sus obras e ideas, en algunos casos enmarcados en un discurso social para las artes. Se pueden destacar expresiones “masivas” y públicas como el muralismo, la prensa de vanguardia, la cinematografía o las prácticas escénicas que abrirían camino al *performance*.

El discurso artístico del movimiento estridentista ha ocasionado complejas dicotomías que parecieran presentarlo como un fenómeno artístico contradictorio, o cuando menos disparatado (irónicamente, parte de su objetivo como *arte deshumanizado*).⁹ Sus ideas recorren distintas direcciones que pueden ir desde el pensamiento romántico al nihilista, de un vociferado antagonismo a un agonismo, de lo publicitario a lo propagandístico, de lo anárquico a lo gubernamental. Dichas dicotomías no sólo son visibles en el estridentismo, sino también en otros movimientos de vanguardia, predecesores y coetáneos, como lo ha señalado Renato Poggioli.¹⁰ Este teórico del arte moderno ha definido a la ideología de vanguardia como un fenómeno social, precisamente por el carácter social y antisocial que paradójicamente estas manifestaciones artísticas-culturales sustentan y expresan, originadas en gran medida por la relación público-*intelligentsia*.¹¹ Para clarificar algunas de estas dicotomías, será fundamental emplear los recursos que ofrece la iconología, no como una metodología unilateral para el estudio de las imágenes, sino como una herramienta de estudio que permita observar el campo general de éstas y su relación con el discurso.¹² Empero, pese al gran instrumento que la iconología puede ofrecer a los estudios de las imágenes artísticas, es necesario plantear otras herramientas que ayuden a determinar los aspectos involucrados en la configuración y recepción del *corpus* a analizar, con ello, me refiero a entender los

⁹ *La deshumanización del arte* (1925) de José Ortega y Gasset fue un libro y teoría estética que explicó la ruptura del arte vanguardia frente a la tradición artística, donde se establecen la serie de características de esta postura artística: “1) la deshumanización del arte, 2) evitar las formas vivas, 3) hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte, 4) considerar al arte como juego, y nada más, 5) una esencial ironía, 6) eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización, 7) el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia alguna.”⁹ La influencia del ensayista madrileño en Manuel Maples Arce se hace notoria en las memorias del poeta en su texto *Soberana Juventud* (1967), por lo que considero, el movimiento se rigió de algunas ideas de este teórico español. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (México: Austral-Editorial Planeta. 2020), 61.

¹⁰ Poggioli introduce una serie de analogías para entender los movimientos de vanguardia desde una condición psicológica común (activismo, antagonismo-nihilismo, agonismo-futurismo, antitradicionalismo-modernismo, obscuridad-impopular, deshumanización-iconoclastia, voluntarismo-cerebralismo, abstracción-arte puro). Analogías aparentemente opuestas, por ello, aquí sugiero conceptualizarlas como dicotomías.

¹¹ Renato Poggioli, *The Theory of The Avant-Garde* (Massachusetts: The Belknap Press, 1968), 4-7.

¹² Mitchell, *Teoría de la imagen.*, 41.

procesos en los que se planearon y realizaron estos grabados-poemas, *iconotextos* que requieren de los estudios intermediales para entender su origen estético-visual. Peter Wagner ha determinado a los *iconotextos* como aquellas obras de arte en las que los elementos plásticos y textuales se presentan a sí mismos como una totalidad inseparable, una unión indivisible.¹³ Por su parte, María Andrea Giovine ha señalado que las obras plenamente iconotextuales son aquéllas en las que lo visual y lo textual—la imagen y la palabra—se encuentran fundidos en un todo que no podría funcionar de manera disociada. Ninguno de los dos aspectos es prescindible ni ornamental; ambos son indispensables para la configuración de sentido. Ante estos planteamientos, evidentemente, tendré que detallar cómo se da esta *iconotextualidad* en los grabados y poemas estridentistas a profundidad para demostrar que no funcionaron como simples paratextos, sino que componen un producto artístico integral que se presentó al lecto-espectador.¹⁴ Y, si bien el estudio de este fenómeno artístico-social usualmente ha separado estos medios (como se ha hecho en otros estudios *iconotextuales*), considero que sin dicha segregación hubiera sido imposible desentramar el complejo aparato discursivo estridentista. Los estudios intermediales ofrecen la oportunidad de reintegrar la *literatura de estrategia* de Luis Mario Schneider con las investigaciones estético-visuales de Lynda Klich y Tatiana Flores, para a su vez, contrastarlos con las condiciones tecnológicas y sociales de la historia cultural de la vanguardia realizada por Elissa Rashkin, confrontándola con los procesos mediáticos de esta época en México ampliamente estudiados por Julieta Ortiz y Aurelio de los Reyes. De esta manera, la intermedialidad será la herramienta metodológica que se enfocará tanto en las formas como

¹³ Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – The State of the Art(s)”, en Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (New York: de Gruyter, 1996), 15.

¹⁴ M. Giovine, “Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos”, en Marina Garone y María Andrea Giovine (eds), *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes* (Ciudad de México: UNAM-IIB, 2019), 78.

en las causas que dan sentido a una práctica o proceso intermedial, según la época y el contexto.¹⁵ El fundamento de este ensayo reside en la tesis de Mitchell, quien establece que *todas las artes son artes «compuestas»; todos los medios son mixtos,¹⁶ combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos.*¹⁷ Los *dioramas estridentistas* de Ramón Alva de la Canal presentan la integración de estos complejos sistemas de relación artístico-social, donde la imagen se sirve de herramientas mediales como la poesía, las artes gráficas y la cinematografía para generar un producto intermedial¹⁸ que buscó dialogar con el mundo estético moderno a través de la recepción abierta del lector-espectador.

Este ensayo académico se compone de tres capítulos que se podrían entender también como etapas metodológicas para alcanzar el análisis o interpretación intermedial. El primer de ellos, titulado *La vanguardia mediática*, busca acotar algunos conceptos de la *cultura visual* e intermedialidad con el mundo del *avant-garde*, particularmente a partir del estudio sobre los vínculos de la vanguardia estridente con los nuevos medios de comunicación masiva nacientes de principios del siglo XX. A través de una lectura cercana de fuentes

¹⁵ Erik Hedling y Britta Lagerroth (eds.), *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Amsterdam: Brill Rodopi, 2002).

¹⁶ El concepto de «medio» puede resultar en ocasiones ininteligible, ante ello, autores como José Luis Brea han atendido esta disyuntiva entre medio y soporte que se suele confundirse, esclareciendo al medio (*media*) como aquel dispositivo específico de distribución social del conocimiento, mientras que el soporte es la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Este mismo autor aclara que dicha diferenciación no imposibilita la relación de un medio con distintos soportes. Por esta razón, y con fines pragmáticos de este ensayo, se denominará «medio» a todo aquel soporte de distribución de conocimiento (textos, lienzos, revistas, publicidad, radio, video, etc.). Aunque, inevitablemente tendré que referirme a los «medio» como el sector de distribución de información. José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (Salamanca: CASA, 2002), 6.

¹⁷ Mitchell, *Teoría de la imagen*, 88. Referente a esta última idea, es pertinente presentar la aclaración de Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls: “La formulación paradójica da cuenta de una doble perspectiva para el estudio de los medios: si todos los medios son mixtos es porque no hay tal cosa como la separación o división entre éstos; o no al menos de manera formal ni estructural, sino como consecuencia de procedimientos institucionales y disciplinantes, es decir, de manera convencional.” Susana González Aktories, (et al.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (Ciudad de México: FFL-UNAM, 2021), 25.

¹⁸ “*A medial product becomes intermedial when it transfers the multi-medial togetherness (Nebeneinander) of medial citations and elements to be a conceptual cooperation (Miteinander).*” [Trad.] “Un producto medial se vuelve intermedial cuando transfiere la unión multi-medial (*Nebeneinander*) de citas y elementos mediales para ser una cooperación conceptual (*Miteinander*).” Jürgen Müller, *Intermedialität. Former moderner Kultureller Kommunikation* (Münster: Nodus Publikationen, 1996), 83.

primarias, este apartado discute los conceptos de *tecnolatría* y *publilatría* concurrentes en el discurso artístico renovador del movimiento estridentista, reflejados en el producto singular de esta vanguardia: *las imágenes equivalentistas*. El segundo capítulo, *R.A.C. (Ruido, Avant-Garde y Cine)*, conecta de forma particular el discurso estridentista mediático con la influencia de la *cultura cinematográfica* de Ramón Alva de la Canal. Sin tratarse de una reconstrucción biográfica del artista, en este punto se identifican y definen algunas de las inclinaciones del pintor por representar las imágenes de la *Estridentópolis* con recursos del medio filmico. Para ello, se atiende al *alba* de la historia del cine mexicano de principios de siglo con el objetivo de vislumbrar su impacto en las dinámicas culturales y comerciales de la producción artístico-literaria de ese contexto. Por último, el capítulo final dedicado a los *dioramas estridentistas* pretende evidenciar a través de un análisis intermedial el origen de estas imágenes y poemas estridentistas, delimitando la consonancia de estos iconotextos con los parámetros vanguardistas del movimiento estudiado en capítulos anteriores, así como exponer algunos de los elementos socioculturales alrededor de la creación del proyecto editorial en Xalapa. Con ello se busca vislumbrar la función artístico-social de estos iconotextos intermediales. Consideradas como simples viñetas que acompañaban a textos del movimiento en su período de actividad propagandística en Veracruz, estas representaciones requieren de una nueva aproximación para explicar no sólo la voz de una época a través de las variaciones estilísticas, sino además, para determinar la fuerza de la imagen y su tránsito en las sociedades modernas que se rigen por el régimen escópico.¹⁹

¹⁹ “Cualquier reflexión teórica interesante sobre la cultura visual tendrá que dar cuenta de su historicidad y esto conllevará necesariamente un cierto grado de abstracción y generalización acerca de los espectadores y los regímenes visuales.” Mitchell, *Teoría de la imagen*, 13.

Capítulo 1. La vanguardia mediática

El estridentismo comenzó formalmente con la vida vanguardista en México,²⁰ y si bien es producto de un *cóctel teórico* de otras vanguardias,²¹ este movimiento tuvo sus propias singularidades como fruto de la reflexión estética y social de su contexto nacional e internacional. La complejidad del discurso estridentista nos lleva a estudiarlo desde otros horizontes más allá de la superficial comparación con el futurismo italiano o el ultraísmo español, de quienes toma el dinamismo y ruptura historicista. Además de su deuda con éstos, comparte ideas y acciones del mundo del *Dadá*, del cubismo con su geometrización de las formas, del constructivismo ruso en el plano del diseño editorial, del expresionismo alemán en sus propuestas gráficas (como lo identificó el historiador del arte Olivier Debroise) e incluso de los propios modernismos a los cuales reniega.²² Es síntesis de teorías artísticas, y considero que, si se requiriera señalar una peculiaridad en sus propuestas, es quizá el *actualismo* y la apropiación de elementos estéticos del *mass media* y la cultura popular mexicana su sello característico.²³ Probablemente el error que se cometa al reconstruir las

²⁰ Pese a que existen otros ejemplos de vanguardia en el campo del arte mexicano previos o paralelos, establezco que es la primera en reunir diversas características y acciones asociadas a los movimientos de *avant-garde*, como la creación de un manifiesto en territorio nacional (“Comprimido estridentista”), la conformación de un grupo artístico definido, la edición de revistas literarias, la organización de exposiciones fuera de los salones o instituciones de exhibición tradicionales, entre otros aspectos.

²¹ El concepto “cóctel teórico” es utilizado por David Alfaro Siqueiros para recordar a *Vida Americana* de 1921; texto rector del discurso estridentista. Cfr. David A. Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo* (México: Biografías Ganesa, 1977), 163.

²² Por ejemplo, el uso de conceptos tecnológicos como recurso metafórico o visual que se asocia al estridentismo, futurismos y ultraísmo fue empleado desde la poesía modernista. El *spleen* de Charles Baudelaire instaba a un sentimiento de melancolía derivado de las condiciones que el capitalismo generó. En la poesía del siglo XX, este recurso metafórico tecnología-emoción se reutiliza desde otras perspectivas, que pueden ir desde la expresión del optimismo, el dinamismo, la esencia cosmopolita o simplemente un sentimiento irónico de la época. En los medios plásticos y visuales sucede algo similar, a pesar de su rechazo a estas corrientes artísticas, existen evidencias de una influencia de los modernismos en el *avant-garde* mexicano como lo ha establecido el historiador del arte Fausto Ramírez. Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (Ciudad de México: IIE UNAM, 2008). Para un rastreo integral del origen estético e ideológico estridentista sugiero consultar las investigaciones de Lynda Klich (*The Noisemakers: Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico*), Elissa Rashkin (*La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*) y Tatiana Flores (*Mexico's Revolutionary Avant-Gardes*).

²³ “Maples Arce employed his intellectual models to form an artistic philosophy of “presentism”, a loose and nonprogrammatic mandate that called for experimental art that could reflect actual experience and the sensations of the world around him. His insistence on the present, and modern cultural forms, both of high art and mass culture.” Klich, *The Noisemakers*, 46. Debo clarificar que si bien el término *actualismo* puede tener algunas resonancias con otros movimientos

ideas del estridentismo sea ignorar la advertencia irónica del propio Manuel Maples Arce: *Agítese bien antes de usarse. Insisto.*²⁴ Sin embargo, para el campo disciplinar de la historia del arte, escudriñar sobre dichas influencias artísticas resulta imprescindible para analizar la totalidad de las obras. Este capítulo tiene como objetivo identificar otras raíces de la vanguardia estridentista que tuvieron repercusiones en sus planteamientos para formar *el arte renovador de su tiempo*, especialmente, busca responder a las implicaciones que pudo tener la *cultura visual* de su contexto reflejada en los medios de comunicación masiva para los parámetros estilísticos del movimiento, tanto visuales como poéticos. Como señalé anteriormente, la reiterada glorificación de los medios de comunicación masiva (*publilatría*) de principios de siglo es otro de los rasgos discursivos de esta vanguardia, entenderla sólo como una ramificación de la *tecnolatría* pugnada por el grupo o como un mero tema incidental de actualidad podría ocultar importantes bases y fundamentos de las creaciones artísticas del movimiento.

El estridentismo entendió que en los medios de comunicación encontraría a su aliado ideal para concretar su renovación artística, pero, sobre todo, que sólo a partir de ellos lograría posicionarse en la escena artística. El propio Manuel Maples Arce hace evidente su confianza en los medios al dotarles un valor estético, pero reconociendo la variabilidad de estos, definiendo que *el medio se transforma y su influencia lo modifica todo.*²⁵

de vanguardia como el vorticismismo británico, las impresiones del poema *Profond aujourd'hui* del surrealista Blaise Cendrars o las reminiscencias ultraístas, este concepto para los estridentistas surge a partir de la introspección del momento presente generalmente condicionado por las formas y transformaciones del mundo moderno con sus avances tecnológicos, pero sobre todo, ante la intención de sus integrantes por situar dicha reflexión como si se tratase de un *frame* que requiriera la contemplación.

²⁴ Manuel Maples Arce, "Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce", en *Actual: Hoja de vanguardia*, No.1, diciembre, 1921.

²⁵ *Ibid.*, punto X.

1.1. *Improvisar un público*

Los vínculos entre estridentistas y medios de comunicación pueden rastrearse desde antes de la creación del movimiento, pues, si se examinan las actividades profesionales de sus integrantes, se caerá en cuenta de que la mayoría de ellos se desempeñaban profesionalmente en campos dedicados a la divulgación o producción de este sector comercial: Manuel Maples Arce, líder y fundador del grupo, trabajó en sus primeros años en la ciudad como articulista para publicaciones periódicas como *Zig-Zag* o *Revista de Revistas*; Germán List Arzubide editaba desde Puebla la revista *Ser*; Arqueles Vela fungió como periodista para *El Universal Ilustrado*; mientras que German Cueto y Ramón Alva de la Canal trabajaron como proyectistas y filmadores cinematográficos. Este hecho podría ser una pieza relevante para ceñir la exaltación de los medios de comunicación de los estridentistas en su tentativa de instituir un nuevo arte, además, ayudaría a explicar el interés de éstos por unirse a un movimiento que prometía ser expresión de su tiempo, sujeto a las reglas del mercado y consumo del mundo moderno.

Para Marina Garone Gravier, biblióloga e historiadora del arte, la explicación de la adopción de los productos impresos como medios artísticos en las vanguardias “surge a partir de la necesaria búsqueda que emprendieron los artistas para tener alternativas al caballete, al muro y al pedestal, que habían quedado encasillados en los circuitos expositivos tradicionales de galerías y museos”. Esta autora menciona que el diseño gráfico, el tipográfico, editorial y publicitario se convirtieron en espacios fértiles de reflexión-acción-construcción-producción-circulación, que integraban de manera más cabal el arte a la vida cotidiana.²⁶

²⁶ Marina Garone Gravier, “La tipografía estridentista: Diseño que huele a modernidad y a dinamismo”, en Chávez y Vicente Quirarte (coords.), *Nuevas visitas al estridentismo* (Toluca: UAEM, 2014), 118. Esta interpretación coincide con la del

Y, si bien el estridentismo no es el único movimiento artístico en valerse del medio impreso u otros para distribuir sus ideas, es el que más se destaca por armonizar su discurso con éstos. De esta forma, el movimiento estridentista comenzó por acoplar este nuevo sistema de producción artística al publicar su obra a través de distintos libros, carteles, revistas y folletos entre los años de 1921 a 1927, siendo las publicaciones periódicas donde concentraría de manera cabal la expresión de sus integrantes provenientes de distintas ramas de expresión.

La primera publicación, *Actual: Hoja de vanguardia*, tuvo una existencia corta de tan sólo 3 números durante 1921 y 1922; no obstante, alcanzó a públicos de distintas partes del país y el extranjero. En esta hoja se establecerían la mayoría de las pautas del movimiento en años subsecuentes.²⁷ La segunda publicación, *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, editada en el año 1923 con tres números, contó con la participación e integración de más artistas y poetas de distintas latitudes.²⁸ A esta revista se incorporan el grupo de artistas de las EPAL, siendo Fermín Revueltas y Jean Charlot los que comenzaron a dar forma a la propuesta visual estridentista.²⁹ Por último, *Horizonte. Revista*

historiador del arte Olivier Debroise acerca de las condiciones del mercado del arte en esa época: “En el México de 1921, no existen alternativas para los artistas que pretenden vivir del arte. El país, arruinado por diez años de constantes conflictos, no requieren de su talento. [...] No hay mercado del arte; no existen galerías y tampoco críticos que divulguen la obras. El estado se propone como el nuevo mecenas, pero, al sustituir el pintor de brocha gorda por un maestro encargado de las decoraciones—y al que le siguen pagando por metro cuadrado—, burocratiza al pintor sin comprar Arte.” Olivier Debroise, *Figuras en el trópico* (México: Océano, 1984), 48.

²⁷ *Actual* contó con la pluma de Alfonso Muñoz Orozco, Isaac del Vando Villar, Francisco Orozco Muñoz, Salvador Novo, Lucía Sánchez Saornil, Joaquín de la Escosura, José Rivas y Humberto Rivas, así como traducciones de Guillaume Apollinaire por José de Ciria y Escalante y de Yvan Goll por Guillermo de Torre.

²⁸ Llama la atención la palabra «proyector» que encuentra un origen dual, pues, por una parte, podría vincularse a las «actualidades» proyectadas en las salas de cine del país que difundían algunas de las noticias sobresalientes a nivel mundial, por otra, encuentra resonancia con el poemario *L'irradiador del port i les gavines* (1921) del ultraísta Salvat-Papasseit. Esta publicación también tuvo tres ediciones, pero la participación de colaboradores-miembros del movimiento se intensificó. Entre sus páginas se destacan grabados de Diego Rivera, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Edward Weston, Hugo Tilghman y Guillermo Ruiz. Para los investigadores Carla Zurián y Evodio Escalante, el “Diorama estridentista” en *El Universal Ilustrado* (#348) podría ser considerado el cuarto número de *Irradiador*, mientras que otros como Carlos García descartan esta hipótesis por la estructura y páginas en que está compuesto este texto. Carlos García, “Los ‘Dioramas estridentistas’ de Manuel Maples Arce”, en *Revistas hispanoamericanas de vanguardia (1921-1932)* (Madrid: Albert, 2018), 89-108.

²⁹ El diseño gráfico empleado para este segundo mensuario guarda similitudes con el diseño constructivista de *Kino-fot* (*Cine-foto*) de Alexander Rodchenko, según lo ha identificado Lynda Klich: “*The bold, utilitarian aesthetic evokes the Russian constructivism publications that likely inspired it, such as Alexander Rodchenko’s Kino-fot, with its similar graphic sharpness, weighted lines, compartmentalized structure, and distinctive clean type*”. Klich, *The Noisemakers*, 184. Además,

mensual de actividad contemporánea, publicada de 1926 a 1927 con diez números, ha sido distinguida por la historiografía del movimiento como un producto impreso de corte político al formar parte del proyecto propagandístico del gobernador Heriberto Jara Corona (1925-1927) en el estado de Veracruz; empero, su valor como revista de vanguardia no debería desestimarse. En esta etapa el estridentismo reestructuró su organigrama: List Arzubide se quedaría con la dirección editorial (conferida y supervisada por Maples Arce), mientras que el diseño editorial y gráfico estuvo a cargo de los pintores Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, quienes tomaron sus gubias para producir la imagen de las publicaciones de Ediciones de Horizonte en un trabajo en conjunto con los Talleres Gráficos del Gobierno del Estado de Veracruz. El grupo obtuvo por primera los recursos humanos y técnicos para edificar su proyecto vanguardista en la capital de ese estado.

Adicionalmente, se podría tomar en cuenta otro espacio impreso fuera de la prensa estridentista donde se alojaron las ideas del movimiento, me refiero a *El Universal Ilustrado*. Este semanario dirigido por el crítico mexicano de cine Carlos Noriega Hope es una fuente hemerográfica reputada por la opinión y producción de distintos actores del vanguardismo a principios de los veinte en México. En palabras de Antonio Saborit, *El Universal Ilustrado*, antes que sorprender o escandalizar a los diversos públicos que construyó entre 1920 y 1934, fue tribuna, platea y escuela de diseño. Este mismo autor ha señalado que en las páginas de este impreso el movimiento estridentista no sólo estuvo lejos de ser “el futurismo de los pobres” como alguna vez lo etiquetó Luis Cardoza y Aragón, sino que, a través de sus planas, Maples Arce y los suyos encontraron un lugar para desplegar las perplejidades de su inexplicable *Dadá* así como para desahogar los materiales previstos para el cuarto número

Irradiador contó con los primeros ejemplos de poesía caligráfica en México, hechos por Diego Rivera y Manuel Maples Arce.

de su propia revista: *Irradiador*.³⁰ Para el estridentismo, los medios impresos sirvieron como una vitrina de papel, en ellos construirían una audiencia que les ayudaría a posicionarse en la escena artística mexicana de principios de siglo, a romper sus trabas institucionales y retar al *status quo* que imperaba, generando bullicio a través la tinta y las páginas.

Estos elementos, pese a breves, nos ayudan a trazar un primer esbozo del movimiento estridentista como aquella vanguardia que se configura estratégicamente desde los medios, vive en estos y para éstos. Sin embargo, para comprobar esta inclinación estridentista por los medios de comunicación como recurso estético en los planteamientos de Alva de la Canal y los estridentistas, es ineludible ahondar e identificar, a partir de una lectura cercana, las ideas de algunos manifiestos, poemas y entrevistas donde la exaltación mediática se pauta como una influencia visual a proseguir. Además, resulta imprescindible explorar la obra emblema de esta vanguardia: las *imágenes equivalentistas*,³¹ no sólo como recurso poético que explica en parte algunos de sus fundamentos líricos del movimiento, sino sus repercusiones para las propuestas visuales estridentistas, que se construye a través de la experiencia de distintos medios en un trabajo colectivo e intermedial.

³⁰ Saborit coincide con la hipótesis de secuencia entre *Irradiador* y *El Universal Ilustrado* sugerida por Zurián y Escalante. Antonio Saborit (coord.), *El Universal Ilustrado. Antología* (México: FCE-El Universal, 2017), 23.

³¹ El “equivalentismo” en el estridentismo es un concepto que se usa para determinar un tipo de poesía que se tañe a la imagen para construir un producto artístico singular, la idea de los poetas era “reemplazar” a partir de elementos o medios “equivalentes” las sensaciones y emociones del presente. Más adelante atenderé con mayor detenimiento este término.

1.2. Estrategia difusiva. Iluminación publicitaria

En su teoría de la vanguardia Renato Poggioli caracteriza la tendencia de estos movimientos por la auto-difusión: “El hecho es que la vanguardia, como todo movimiento moderno de carácter partidista o subversivo, no es ajena al momento demagógico, de ahí su tendencia a la autopublicidad, la propaganda y el proselitismo”.³² Por su parte, Luis Mario Schneider, historiador del arte que rescató al estridentismo de las sombras, definió que el estridentismo surge como *una estrategia literaria*.³³ Sin conocer específicamente a qué tipo de estrategia se refería el historiador, dicha acción pareciera no sólo ser literaria, sino también difusiva como perfiló Poggioli. La estrategia, como concepto, suele asociarse a una dirección adpta a las operaciones militares, que en el mundo belicoso del *avant-garde* ya podría ir tomando sentido desde la resistencia y la reivindicación; no obstante, en la modernidad dirigida por el capital este vocablo tiene otra connotación, pues es empleado para definir al diseño de un plan con el objetivo de obtener beneficios de índole comercial, propagandístico o publicitario. Pensar al estridentismo y su *estrategia* nos obliga a remirar el objetivo primigenio del grupo, que antes que teórico o estético, buscó la resonancia de su presencia en la sociedad y escena artística, tanto en el espectro mexicano como internacional, pues, como lo ha mencionado el crítico de arte francés Serge Fauchereau, “el estridentismo más que una teoría, es una protesta, un grito.”³⁴

³² “*The fact is, the avant-garde, like every other modern movement of a partisan or subversive character, is not unmindful of the demagogic moment: hence its tendency self-advertisement, propaganda, and proselytizing.*” Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde* (Trad. Gerald Fitzgerald) (Londres: Harvard University Press, 1981), 34. [Traducción personal].

³³ “Maples Arce cuenta que «la estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total».” Schneider retoma de este relato ubicado en las memorias del líder estridentista la definición para el título de su investigación: *Estridentismo, una literatura de la estrategia* (1970).

³⁴ Serge Fauchereau (ed.), *Germán Cueto* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- RM, 2004), 26.

En las memorias de Manuel Maples Arce, el poeta recuerda que el primer manifiesto de la *Actual* fue colocado a manera de afiche sobre las paredes junto a carteles de toros, eventos y teatros en los primeros cuadros de la Ciudad de México, pero principalmente, su distribución se centró al barrio de las facultades, así como a periódicos o revistas literarias de México y del extranjero, delimitando el nicho al cual iba dirigido; demostrando que el primer acto de la vanguardia fue el de publicitarse, aunque de manera poco habitual en comparación con otros manifiestos de vanguardia.³⁵

En la hoja impresa se recogen la serie de postulados para plasmar las sensaciones y experiencias del presente moderno, urbano y dinámico. Lynda Klich ha distinguido que en este texto los valores estéticos parecen ser poco precisos al plantear supuestos teóricos estéticos que no diferencian entre lo visual y lo literario,³⁶ sin embargo, es probable que fuera esa la intención de su autor; no diferenciarlos. Así mismo, en esta primera peroración, Maples Arce presenta los parámetros de la discutida *tecnolatría* del movimiento, pero sobre todo de la *publilatría* expresada como fundamento estético. A efecto de ello, considero profundizar en algunas ideas rastreadas en sus textos para exhibir más esta inclinación mediática que es parte del bastión artístico estridentista.

³⁵ El acto de Maples Arce quizás estuvo relacionado con esta actividad poco regulada. En 1923 el ayuntamiento de la ciudad llevó a cabo una “enérgica campaña contra la manera antiestética” de anuncios en la metrópoli, con el fin de “evitar que la belleza de los edificios sea alterada con los papeles que tan impiamente pegan en ellos los anunciantes de todas categorías.” Julieta Ortiz, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana, 1894-1939* (México: UNAM-IIE, 2003), 39. Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud. Memorias II* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010), 83.

³⁶ “*Actual No.1, did not lay out a specific aesthetic plan and did not even differentiate between the literary and the visual, employing the word “art” as a catchall throughout the manifesto [...] The poet’s (Maples Arce) primary condition for new art, repeated throughout the manifesto, was that it convey the sensations of daily life in a modern, urban, and dynamic world. [...] embrace of the current internationalism of culture. [...] Maples Arce did not intend to apply the European avant-gardes as blueprints for his own message or to advocate the programmatic theories or methods of any one movement. Rather, his invocations of vanguard comrades served the dual purposes of establishing connections with other intellectuals and elevating Maples Arce’s own status as a vanguardist.*” Klich. *The Noisemakers*, 20.

En el primer punto del manifiesto, al hablar acerca de la verdad estética y su subordinación al estado de la emoción y perspectiva, el poeta veracruzano menciona que, *para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar. Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente. En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos.* Maples Arce reconoce en este enunciado dos aspectos; el primero, la reproducción de la realidad orientada, situándose en el debate de la mimesis en el arte y abogando por la abstracción de la forma; el segundo, la introspección que de éste debe surgir. Llama la atención el recurso shakespeariano de la palabra «espectáculo», como si la vida misma se tratara de una puesta en escena, determinada por el juego de interpretación de sus actores.

Pasando al segundo punto, el líder estridente establece que *toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado.* En lo que pareciera una insinuación a la teoría estética de la *kunstwollen* del historiador del arte Alois Riegl, el poeta veracruzano recoge las preocupaciones por un arte pensado y ejecutado a partir de la cosmovisión (*weltanschauungen*) y técnica de su tiempo. Es probable que ésta y otras ideas las haya recogido del historiador del arte alemán Wilhelm Worringer.³⁷ Sin embargo, es importante reconocer que estas reflexiones se encontraban “en el aire” de los debates teóricos de vanguardia de principio de siglo y culminaron en la *praxis* de la famosa epígrafe del pabellón de la secesión vienés: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit (a cada tiempo su arte, a cada arte su libertad).* Maples Arce lanza estas declaraciones para enfatizar el carácter anti-historicista de la vanguardia, dando relevancia a los nuevos elementos y tópicos

³⁷ Se sabe de la influencia de este teórico en Maples Arce a partir del artículo “Nuevas ideas: la estética del sidero-cemento” del tercer número de *Horizonte*, donde, pese a reconocerlo como un “espíritu avizor”, discute algunas ideas de Worringer. *Horizonte*, No. 3, junio, 1926, 9-11.

de exploración artística en el mundo moderno como la industria, la tecnología y la publicidad de los medios.

En el cuarto punto, el veracruzano explora la posibilidad de concebir un arte con reminiscencias publicitarias al describir su amor efusivo de los avisos y anuncios: *cuánta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente*. A través de esta irónica frase, el poeta urde una crítica a los modelos establecidos de inspiración artística, declarando que encuentra mayor goce estético en estos productos desechables y efímeros por encima de obras establecidas por la academia e instituciones del arte, colocando la belleza de estas imágenes por delante de la contenida en la Victoria de Samotracia. Es cierto, es un claro guiño a lo presentado por Marinetti en 1909,³⁸ sin embargo, su objeto de apreciación es distinto, pues el poeta subraya la belleza de la publicidad y no así la de la máquina como lo fue en el caso italiano.

En el quinto punto, el líder estridentista retoma de nuevo elementos del mundo de la prensa al pedir en rótulos la muerte del academismo representado a través de la figura de Chopin: *Ya los futuristas antiselenográficos pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraístas españoles transcriben [al igual que los estridentistas], por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas reciamente agitada en periódicos y hojas subversivas*. Más adelante en esta misma sección, cierra su sentencia con el acrónimo comercial *M.M.A. trade mark*, identificándose a sí mismo como un producto mercantil registrado.

³⁸ “Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.” F.T. Marinetti, "Le Futurisme", *Le Figaro*, 20 de febrero, 1909, Punto IV. (Traducción de Ramón Gómez de la Serna publicada en la revista *Prometeo*, II, n° VI, abril 1909).

El quinto punto es quizá el más claro en cuanto a la intención del poeta por conectar publicidad y vanguardia, donde señala lo siguiente:

[...] Los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente. ¿En dónde está el hotel Iturbide? Todos los periódicos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombra sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos. Tintas planas: azules, amarillas, rojas.³⁹ [...] Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolinas. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono S.A.⁴⁰

La primera línea es provocadora, se entiende la sátira de quien también es provinciano. En esta narración, el poeta intenta describir la fuerza de las imágenes u objetos desechables del mundo industrial y publicitario, como si se tratara de un ídolo de añoranza o imagen de devoción, el viajero guarda este recuerdo de su encuentro con la modernidad en sus pertenencias, y es que ¿quién no le ha dado ese valor a un *ticket* o boleto después de haber llegado a un lugar lejano o fuera de lo común? Maples Arce describe el bombardeo de la imagen y sexualización publicitaria a través de la figura de María Conesa, mejor conocida como “la gatita blanca”, una de las primeras *vedettes* de México, protagonista del *vaudeville* mexicano. Conesa obtuvo tal fama en el medio que se convirtió en objeto de deseo en aquellos años, una especie de *sex symbol* revolucionaria.⁴¹

³⁹ Es posible que la frase “tintas planas: azules, amarillas y rojas” haga referencia a la prensa por la cuatricromía en los emergentes sistemas de impresión como el *offset* que desde 1875 emplearon la combinación de colores primarios (cian, magenta y amarillo). Aunque también podría ser una referencia a la obra neo-plástica de Piet Mondrian *Composition* (1921).

⁴⁰ Manuel Maples Arce, “Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”, en *Actual: Hoja de vanguardia*, No.1, diciembre, 1921.

⁴¹ La polémica actriz entabló relaciones personales con figuras políticas y públicas como Manuel Sanz, Pancho Villa, Porfirio Díaz, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y el compositor Agustín Lara. Es conocida por la célebre frase “a mí las balas me respetan.”

El poeta continúa en esta parte del manifiesto explorando las experiencias que de afiches, rótulos y espectaculares se producen, de la emoción liminar que las luces neón y el bombardeo de las imágenes publicitarias producen en los sentidos del transeúnte. Estas experiencias pueden sonar quizá un tanto ingenuas para el moderno contemporáneo, pero, incluso éste, en nuestra actualidad, sigue experimentando esas sensaciones al visitar santuarios publicitarios de contemplación como Times Square, Shibuya o La gran vía. De esta forma, pensar en *La Juárez* de aquellos años de la ciudad hace más evidente el goce lumínico y publicitario al que refiere Maples Arce. Más adelante en el mismo texto, al estilo de otras obras de vanguardia como *Lucky Strike* (1921) de Stuart Davis [fig. 1], el poeta rememora marcas publicitarias de la región como la *Cervecería Moctezuma* o la compañía de cigarros del *Buen Tono*, empresa con la que el estridentismo colaboró para hacer sus anuncios en publicaciones como *El Universal Ilustrado* e *Irradiador* [fig. 2].⁴² El líder estridentista cerraría su manifiesto con la siguiente declaración:

[...] La lógica es un error y el derecho de integralidad una broma monstruosa me interrumpe la intelcesteticida Renée Dunan. Salvat-Papasseit al caer de un columpio ha leído este anuncio en la pantalla: escupid la cabeza calva de los cretinos, y mientras que todo el mundo, que sigue fuera del eje, se contempla esféricamente atónito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos [fig. 3].⁴³

Esta última declaración, Maples Arce, además de aludir a las iluminaciones vanguardistas de Renée Dunan y Joan Salvat-Papasseit (personajes amantes de la polémica

⁴² Acerca de la auto-representación del poeta como *eléctrico*, puede ser que sea en parte una referencia a la extensa campaña publicitaria “El Hombre Eléctrico” de la cigarrera. “Las técnicas publicitarias dotaban a la ciudad de espectáculos como el dirigible que surcaba los cielos y personajes curiosos, de un carácter extravagante, como “El hombre eléctrico” que se desplazaba por las calles, ambos anunciando los cigarrillos de El Buen Tono.” Ortiz, *Imágenes del deseo*, 36-37.

⁴³ Manuel Maples Arce, “Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”, en *Actual: Hoja de vanguardia*, No.1, diciembre, 1921.

al igual que él),⁴⁴ asoma una intención metafórica de volverse y volver a su manifiesto subversivo en anuncio filmico, para él, materialización completa del goce estético moderno, entera *publilatría*. Otro de los indicios que dejó el poeta de esta relación se encuentra en el artículo “La falange estridentista y la falange de los lame-cazuelas literarios” (1922), texto burlesco dirigido a la revista literaria de Jaime Torres Bodet en el que detalla con su característica jerigonza los pasos para realizar su reivindicación artística:

- 1) Hacer un aporte de fuerza espiritual a nuestra lírica, del que antes carecía.
- 2) Improvisar un público.
- 3) Urbanizar espiritualmente algunos gallineros literarios.
- 4) Desbandar a los totoles académicos.
- 5) Cambiar la marcha de los horarios.
- 6) Exaltar el furor agudo de los rotativos.
- 7) Libertar el aullido sentimental de las locomotoras estatizado en los manicomios tarahumaras.
- 8) Provocar la erupción del Popocatépetl.⁴⁵

El poeta muestra en este listado su intención por renovar la escena artística y cultural mexicana, dejando ver un evidente desenfado anti-academicista y anti-historicista que apela por *cambiar la marcha de los horarios*. Sobresalen de esta enumeración la segunda y sexta acción donde se trazan *improvisar un público* que consuma sus productos artísticos (refrendando el proselitismo al que Poggioli hacía referencia), así como una exaltación por *el furor agudo de los rotativos* que propone como vía al medio impreso y su hermanado portento publicitario.

⁴⁴ Renée Dunan (1892-1936) fue una de esas literatas “de buena voluntad”, preocupada porque hablaran de ella, amante del escándalo. Frecuentó a dadaístas y surrealistas a principios de los veinte, también escribió novelas entre las que figuran *Baal* o *La hechicera apasionada* (1924) y *El último disfrute* (1925). De acuerdo con Fauchereau, su aparición en el manifiesto de la *Actual* se debe a la insistencia de esta escritora por ser promocionada. Fauchereau, *Germán Cueto*, 26.

⁴⁵ Luis M. Schneider, *El estridentismo: México 1921-1927* (México: UNAM-III, 1985), 170.

Maples no sería el único en hacer este elogio al mundo del *mass media*, ni a la necesidad estridentista de pensarse como un producto digno de la pantalla [fig. 4]. Al recordar la exposición realizada en el *café de nadie*, el poeta poblano Germán List Arzubide describió su recepción como un golpe mediático:

[...] Se hicieron invitaciones, se citó a la gente para el Café de Nadie y la gente acudió en masa a la primera exhibición. Nos retratamos para los diarios, se nos hicieron entrevistas, caricaturas, anotaciones biográficas, fue la consagración de nuestras actividades. Estábamos ya en la pantalla del público.⁴⁶

Los subsecuentes manifiestos retoman muchas de las declaraciones previas en un discurso casi monótono. Pese a ello, recupero del tercero una de sus líneas que establece el sentido de esta recepción mediática: *todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente*.⁴⁷ La idea sobre la *gráfica emocional* hace evidente que las experiencias del mundo moderno que surgen a través de la publicidad y la pantalla, fueron para los estridentistas totalizadoras en una sociedad de consumo y promoción, dándoles el valor como objetos de reflexión y fervor de un estilo de vida. Esta *iluminación publicitaria* continuó en los años subsecuentes de actividad del estridentismo, incluso en su aventura veracruzana, pues, aun cuando se encontraron participes en un escenario con tintes rojizos posrevolucionarios fueron capaces de reorientar sus capacidades artísticas y publicitarias al plano propagandístico, manteniendo su intención por la autodifusión de la vanguardia, así como los parámetros artísticos antes mencionados. Para conocer cómo esta concepción del mundo mediático afectó a las relaciones plástico-poéticas del producto artístico característico de esta vanguardia es preciso visitar sus *imágenes equivalentistas*.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, 144.

1.3. Imágenes equivalentistas

El aparente farrago de Maples Arce entre la plástica y las letras se esclarece en las memorias del poeta al explicar su objetivo en aquellos años:

[...] Yo preconizaba un cambio en la expresión, pero sobre todo en las imágenes, de las que hacía depender el misterio de la poesía en aquellos años. Cada verso debería encerrar una imagen para pasar a otra. Desaparecían las relaciones visuales, para transformarse en algo prodigioso.⁴⁸

En esta breve declaración se presentan las singularidades de la poesía estridentista que debía tañerse a la imagen. El poeta instó a que los versos debían encerrar la presentación de *imágenes para pasar a otra*; esta consecución es una clara alusión a las reflexiones que a partir del medio cinematográfico se dieron y experimentaron en la poesía vanguardista. Por otra parte, la contemplación sobre el tiempo como espacio lineal a partir de sucesión de *cuadros* es otro distintivo relativo al influjo del cinema, que si bien en el discurso *actualista* apela a la dilación del tiempo, sería imposible concebirla sin la asociación secuencial, como lo menciona en otra frase del manifiesto: *Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente.*⁴⁹ En el segundo manifiesto también se desarrolla esta idea:

⁴⁸ Maples Arce, *Soberana Juventud*, 83.

⁴⁹ La secuencialidad de la imagen ha sido debatida por Miguel Corela Lacassa al pensar el *equivalentismo* desde la *simultaneidad* vanguardista de Marinetti y Apollinaire: “El efecto de la simultaneidad se consigue mediante la yuxtaposición de esas imágenes sobre un mismo lienzo, con lo que el movimiento que esta imagen compuesta representa no puede ser el mismo, que muestran el cinematógrafo, la linterna mágica o la cronofotografía, sino el movimiento que recorre la mirada al integrar, por yuxtaposición y no por sucesión, dichas imágenes.” Corella no sólo minimiza las influencias de los medios de comunicación en el discurso estético del movimiento al verlos como una incidencia de actualidad, sino que además olvida el concepto de sucesión de la imagen que menciona el poeta en sus memorias, *cada verso debía encerrar una imagen para pasar a otra*, en esta declaración se halla que son los versos de cada imagen donde se encuentra esta consecución. Por otra parte, si bien los estridentistas mencionan la simultaneidad de otras vanguardias, no lo hacen directamente para establecer un vínculo con su concepto de «equivalencia». El punto ocho del manifiesto de Maples Arce puede ayudar a converger ambas interpretaciones: “De aquí que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el «positivo» de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrillan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.” Miguel Corella

[...] La poesía, una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes.⁵⁰

Para Ángel Miquel esta *equivalencia* se puede notar en sus poemas desde títulos como “Films” o “Cinemática”, donde se sugiere que las palabras –y las imágenes que detonaban– se hallaban en movimiento como en una película: “Esta apropiación de la característica visual más directa del cine acarrea de manera implícita el supuesto de que al atrapar el movimiento el poema reproducía y expresaba fielmente la vida.”⁵¹ Por su parte, Germán List Arzubide comentó en una entrevista a Stefan Baciu acerca de la originalidad de esta fórmula artístico-literaria. En esta misma conversación, el poeta mencionó que, quien quizá siguió (de manera errada) esta fusión poética de imágenes fue el poeta guatemalteco Arqueles Vela:

[...] Su teoría literaria [la de Maples Arce], creación únicamente suya, que ponen de manifiesto cómo el estridentismo tiene una modalidad única, una estructura literaria: la equivalencia, que no se encuentra en ninguna otra vanguardia.⁵²

[...] Ha intentado crear por su cuenta una nueva forma poética, que denomina «poemontajes», que no ha alcanzado, ni remotamente, el auge de los poemas estridentistas. De hecho se ha asilado, o lo que queda de él, ocupado en puestos magistrales que absorben su tiempo.⁵³

Vela intentó que el público no viera al estridentismo como un movimiento totalitario o doctrinario en artículos como “El estridentismo y la teoría abstraccionista” (1923), donde el escritor respondía a la crítica que los mostraba como copias de vanguardias europeas, y alega a sus detractores sobre la posibilidad de un arte estridentista:

Lacasa, *El Estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte* [Tesis doctoral] (España: Editorial Universitat Politècnica de València, 1997), 102-103.

⁵⁰ “Segundo manifiesto estridentista”, en Germán List Arzubide *El movimiento estridentista* (México: Alías, 2019), 141.

⁵¹ Miquel, *Disolvensias. Literatura, cine y radio en México*, 59.

⁵² Stefan Baciu, *Estridentismo. Estridentistas* (Veracruz: IVEC, 1995), 23-34.

⁵³ *Ibid.*, 25.

[...] La teoría abstraccionista, no es una teoría, sino una insinuación de afirmar la personalidad. De crear un arte puro y sin repujaciones. Un arte en que el sincronismo emocional tenga una equivalencia con ese ritmo sincrónico del ajetreo de la vida moderna.⁵⁴

Como menciona List, *Poemontajes* de 1968 se distancia de algunos criterios del estridentismo al exhortar a la juventud del mundo a dejar el presente desquiciado y dirigir sus pasos a un futuro de verdadero sentido humanista. Sin embargo, este poemario resulta ser una lectura más “madura” de las *imágenes equivalentistas* pues mantiene ciertas características de la producción estridentista al emplear recursos cinematográficos en sus versos.⁵⁵ Por otra parte, en otro de sus libros titulado *El modernismo* (1949), Vela clarificó algunos principios de las *imágenes equivalentistas*. En el texto menciona que la deformación de la realidad vanguardista se ve afectada por el proceso de decadentismo capitalista, donde los medios de consumo son la respuesta a la expresión, reflejo de un *paisaje íntimo o social*, caracterizados por una *tecnolatría*, que en el caso estridentista, estuvo sujeta a los medios como respuesta a ese miedo de transformación material y espiritual [*publilatría*]. Para el poeta guatemalteco los medios son mixtos y en una tesis análoga al *Ut pictura poesis* de Horacio alude que la *poesía es pintura de la palabra*, ésta se sostiene de la imagen y el ritmo, donde la metáfora (del cine, publicidad, etc.) no es ornamentación, sino valor objetivo, transportado a un medio diferente, una actividad intermedial como lo veremos en el caso de los productos artísticos a analizar.⁵⁶ A través de los mismos recursos, las imágenes gráficas de *Horizonte* se conjugan a las imágenes poéticas aplicando la *equivalencia*, pues, a manera

⁵⁴ Arqueles Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista,” en *Irradiador*, No. 2, octubre de 1923, 2.

⁵⁵ Recurso narrativo cinematográfico que emplea desde su novela *La señorita etcétera* de 1922.

⁵⁶ “En las manifestaciones líricas post-modernistas la voluntad de forma deviene *tecnolatría*, especulación ideológica. [...] La energética de la poesía de la decadencia capitalista se vuelve tensa únicamente en la tentativa de evadirse de la vida—sin desear la muerte—temerosa de toda transformación material o espiritual; de la angustia y del alborozo. [...] La poesía es pintura de la palabra. [...] La metáfora no es mero ornamento: designa el valor del objeto, transportado a un medio diferente, mucho más complejo, y, por ende, espacio para la sugerencia y creación de emociones intensas e incommensurables.” Arqueles Vela, *El modernismo. Su filosofía, Su estética. Su técnica* (México: Porrúa, 1949), 82, 203, 212, 232.

de *frame*, estas imágenes crean una nueva realidad, se cumplen a sí mismas sólo dentro del poema, involucrando varios niveles, desde las metáforas simples hasta imágenes con distintas “capas” cuya técnica acumulativa es análoga al cubo-futurismo.⁵⁷ La historiadora del arte Tatiana Flores también habría observado esta propiedad cinemática en los productos gráficos y editoriales estridentistas al señalar que, a través de su forma de cortar entre episodios y unir prosa, poesía e imágenes, los productos estridentistas imitan la estructura de una película, manteniendo al lector activo y comprometido. Establece que aspectos del diseño gráfico como las barras negras que separan las diferentes viñetas, enfatizan aún más las cualidades cinematográficas de sus publicaciones.⁵⁸

Para comprender la inclinación de Ramón Alva de la Canal por recurrir a elementos de este medio, resulta ineludible conocer aspectos de su vida ligada a la industria cinematográfica a principios del siglo XX. Este apartado del ensayo, como mencionaba con anterioridad, no intenta recrear una biografía del artista, sino una reconstrucción histórica orientada a la psicología analítica del arte.⁵⁹

⁵⁷ Rashkin, *La aventura estridentista*, 78.

⁵⁸ Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes*, 247.

⁵⁹ Me refiero a una psicología analítica de la obra gráfica de Ramón Alva de la Canal siguiendo el modelo planteado por Meyer Schapiro en *Modern Art. 19th and 20th Centuries* (Nueva York: George Braziller, 1978).

Capítulo 2. R.A.C. (*Ruido, Avant-Garde y Cine*)

2.1. Alva cinéfilo

El cinematógrafo llegó a México en el período porfiriano y su consolidación se daría en plena etapa revolucionaria. A pesar de que en esos años se promovían en el territorio nacional otros dispositivos lumínicos de proyección como la *linterna mágica* o el cronomatógrafo de Muybridge, no fue hasta la era del cinematógrafo que estos aparatos tuvieron una implicación social trascendental en México.⁶⁰ No obstante, es importante reconocer que el episodio de la Revolución mexicana afectó las dinámicas de consolidación de esta industria en el país, pues, en un primer momento se comenzó con la exportación, compra y empleo de este dispositivo para registrar, documentar y noticiar tal suceso histórico. De acuerdo con el historiador del cine Aurelio de los Reyes, los empresarios ambulantes nacionales iniciaron la importación de proyectores en 1897 después que los franceses y norteamericanos habían dado a conocer este avance tecnológico. Entusiasmados por las proyecciones de los “misioneros cinematográficos” los empresarios pronto dejaron sus ocupaciones para experimentar con los novísimos aparatos.⁶¹ Para inicios del siglo XX pequeñas compañías familiares se dedicaron enteramente a esta práctica, y más parecían de aficionados al cine que de comerciantes. Algunos corrían la voz de sus eventos acompañados de esposa e hijos y se distribuían el trabajo: los más chicos gritaban en la puerta para atraer al público, mientras otro cobraba, uno más proyectaba y en ocasiones explicaba con voz sonora el significado de las películas o de las vistas fijas exhibidas. Se organizaban convites (un acto muy *estridente*

⁶⁰ “El cine resultaba una nueva experiencia que poco a poco transformaba a la sociedad, modificaba leyes e imponía patrones de conducta. [...] El cinematógrafo se sumó a los agentes del progreso que la transformaban. La ciudad había empezado a conocer la velocidad del progreso.” Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vol. I (1986-1920)* (México: IIE-UNAM, Cineteca Nacional, 1981), 82.

⁶¹ *Ibid.*, 37.

para la promoción de las cintas), donde se alquilaban músicos o grupos de muchachos gritones para recorrer las calles al compás de la música, el estruendo de cohetes y cencerros; se invitaban de viva voz a asistir al espectáculo y repartían programas de mano [fig. 5]. Pronto se crearon sociedades comerciales más complejas; dos o tres socios con equipo y empleados que recorrían la república efectuando exhibiciones simultáneas en distintas ciudades.⁶² La producción en esta primera etapa se centraba en dos tipos de hechos: los de la vida cotidiana de las ciudades visitadas y algunos hechos sobresalientes o “actualidades”. Según De los Reyes, el cinematógrafo era un medio que “juntaba a ricos y pobres, no jerarquizaba”.⁶³ Brevemente la industria cinematográfica internacional vio en México un terreno fértil para la distribución y comercialización de sus rollos, apoyando a los empresarios para la adquisición de espacios en las ciudades para la proyección o promoviendo las carpas en espacios remotos.

El impacto del cine en la sociedad resignificaría la manera de entender la realidad, y, por ende, éste iría tomando asiento en las discusiones literarias y visuales en México. Poetas como Luis G. Urbina y José Juan Tablada, quienes oficiaban también como periodistas, le dieron la bienvenida a este medio en crónicas publicadas donde aquilataban las enormes posibilidades que el invento podía llegar a tener.⁶⁴ Reconocían sus cualidades como dispositivo de registro de la realidad, pero también intuían el reto que la naciente cultura de la imagen en movimiento imponía al de la palabra impresa.⁶⁵

⁶² *Ibid.*, 38.

⁶³ *Ibid.*, 71.

⁶⁴ Esta primera relación entre medios la señaló Aurelio de los Reyes al describir que el primer cine se pensó como una prolongación de la prensa ilustrada: “El primer cine mexicano era una consecuencia de haberlo entendido como una prolongación de la prensa, como un periódico ilustrado.” De los Reyes, *Cine y sociedad en México I*, 18.

⁶⁵ Miquel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México*, 49.

Para inicios de la década de los veinte, en el campo de lo artístico-vanguardista se presentaría un importante influjo cinematográfico en la percepción de escritores, poetas y artistas. Aunque se desconoce la filmación de cintas “vanguardistas” en México (mitigado quizá por la crisis de la industria ante la comercialización y censura entre 1916 y 1925)⁶⁶ es importante reconocer que existen casos donde los artistas de vanguardia acogieron elementos visuales o técnicos de estos aparatos para configurar estilos y discursos con el objetivo de desarrollar una expresión que dialogara con los procesos de resignificación social, voz del discurso de modernidad y modernización inspirados en la experiencia cinematográfica.⁶⁷ Tan sólo en el caso mexicano, este aspecto se puede constatar a partir de la crítica y recepción realizada a través de artículos o reseñas dedicados a estos nuevos medios en publicaciones ilustradas como *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Antena*, *Irradiador*, *Horizonte* y posteriormente en la revista *Contemporáneos*, donde artistas y poetas (convertidos en editores y articulistas) compartieron sus apreciaciones filmicas contrastándolas con la experiencia artística.⁶⁸ Además de ello, es importante reconocer que se trata de la primera generación formada enteramente en la experiencia cinematográfica, otra razón por la cual no sólo emplearon al cinema como una temática más de actualidad, sino como forma de

⁶⁶ “Una de las razones por las que los estridentistas no intentaron hacer películas fue que su momento de auge coincidió con un periodo de aguda crisis de la cinematografía mexicana.” Miquel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México*, 60.

⁶⁷ Esto puede evidenciarse en los procesos artísticos de los pintores muralistas: De acuerdo con Olivier Debrouse, es conocido que uno de los primeros dispositivos que influyó en el desarrollo cubista de Diego Rivera fue “*La machine*” o “*La chose*”, un instrumento óptico similar a la “máquina de ver la perspectiva de Brunelleschi”, el cual, a manera de cámara oscura y por medio de juegos fractales (gelatinosos) descomponía las imágenes en múltiples facetas en distintos tiempos (*horquillado*) los cuales eran reconstruidos simultáneamente. Por otra parte, este mismo autor señala que para recomponer el juego en fragmentos de los murales de la escalera de la Secretaría de Educación Pública estos deben ser concebidos un tanto como *fotogramas de cine*, recreando la ilusión de movimiento. Olivier Debrouse (editor). *Diego de Montparnasse* (México: FCE, 1979), 77, 121. Por su parte, Aurelio de los Reyes, menciona que cintas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) y *Golem* (1921) influenciaron los planteamientos plásticos de José Clemente Orozco para su pintura. Cfr. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vol. III. Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928* (México: IIE-UNAM, INAH, 2013), 122-123. Cfr. D. Schávelzon, *El mural de Siqueiros en Argentina: la historia de ejercicio plástico* (Buenos Aires: el autor-Fundación YPF, 2010), 258-266.

⁶⁸ En los capítulos “El cine en la poesía” y “Orígenes de la narrativa cinematográfica” Ángel Miquel desarrolla a cabalidad estas relaciones y su impacto en los círculos artísticos y literarios de las primeras décadas del siglo XX. Miquel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México*, 48-81.

percepción de realidad.⁶⁹ A pesar de que no todos continuaron por esta senda, no se puede ignorar la actividad de artistas, poetas y actores culturales del contexto en ámbitos relacionados al medio cinematográfico.⁷⁰ En lo que a estridentistas respecta, como aludí, fueron Cueto y Alva de la Canal quienes vivieron cerca la actividad filmica, siendo el pintor quien mantuvo un fuerte vínculo con este medio visual a una temprana edad.

2.2. Alva de la Canal y el celuloide: una tradición cinematográfica

De acuerdo con la biografía del pintor realizada por Librado Basilio y el estudio de Aurelio de los Reyes en *Cine y sociedad en México*, la familia Alva fue una de las primeras en involucrarse en esta industria naciente. Su padre, Don Ramón Alva Romano, fue uno de los primeros manipuladores cinematográficos del país; junto con Enrique Echániz y Enrique Rosas recorrió algunas partes de México presentando funciones cinematográficas. Durante casi treinta años trabajó asociado con la casa productora francesa Pathé en conjunto con sus sobrinos Salvador, Guillermo y Eduardo (los hermanos Alva), realizando diversos proyectos tanto de filmación como de proyección. Tiempo después la familia Alva fundó la Academia Metropolitana, una de las primeras salas de exhibición del país.⁷¹ La filmografía de los

⁶⁹ “López Velarde fue uno de los primeros mexicanos que incorporaron el cine a la poesía no como un tema incidental, sino como un recurso estilístico.” Miquel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México*, 57.

⁷⁰ Por ejemplo, Julio Castellanos, como escenógrafo en *Pathé*; Carlos Noriega Hope, realizando crítica de cine, argumento para *Viaje Redondo* (1921) y dirección para *La gran noticia* (1921), orientado quizá por su experiencia en la escena Hollywoodense previo a su trabajo en *El Universal*; Xavier Villaurrutia, con el argumento en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936) o Salvador Novo, como productor en *El signo de la muerte* (1939).

⁷¹ “Los hermanos Alva eran originarios de Morelia, Michoacán, donde habían vendido su fábrica de bicicletas para dedicarse al cinematógrafo. Llegaron a la ciudad de México en 1906 y alquilaron la Academia Metropolitana. Se hicieron de otros locales y crearon una pequeña cadena de exhibición. En el mismo año de su llegada se iniciaron en la producción de películas. El primer título de sus películas consignado por la prensa fue *Kermesse en el jardín del Carmen*, realizada en honor de la esposa del presidente y en la que se veía pasear por las calles de la ciudad. Después tomaron *Concurso de niños*. Su producción no presentaba ninguna singularidad. Los hermanos Alva firmaron contrato con Pathé para distribuir y exhibir sus vistas, vender equipos cinematográficos y refacciones, y producir películas de carácter documental. En 1908, Enrique Rosas, llegado a la ciudad de México a fines de 1907, en donde explotaba el *Salón París*, fue agregado a la compañía para tomar vistas. Rosas, “uno de los doce apóstoles del cine”, retrató para la sociedad Rosas, Alva y Compañía, *Exposición de Coyoacán*, “de una fijeza tal, que en nada absolutamente se diferencia de la producción de los más reputados fabricantes

primos Alva es extensa y su relevancia dentro de la historia del cine nacional es notable; sus filmaciones documentales de episodios de la Revolución mexicana aparecen en el célebre filme histórico *Memorias de un mexicano* (1950) de Salvador Toscano. Sin embargo, a pesar de haber procurado tener una vista imparcial durante la Revolución, se vieron involucrados en la filmación de una cinta propagandística que apoyaba la campaña de Francisco I. Madero, lo que propició la censura de su actividad filmica. A pesar de este hecho, continuaron su labor como exhibidores y distribuidores de Pathé hasta la tercera década del siglo veinte.⁷²

Entre los primeros recuerdos de Alva de la Canal se encuentran las vistas de la *linterna mágica*⁷³ que su padre le proyectaba.⁷⁴ Este artefacto, como el teatro de sombras, retoma los antiguos ritos y representaciones mágicas, a través de la creación de un espacio donde el espectador concentra su atención en las imágenes que sobresalen de la oscuridad. Estas actividades cinematográficas que su familia fomentó en el pintor se convirtieron pronto en aptitudes de sus primeros trabajos. Así, el joven Alva de la Canal comenzó su actividad profesional para este medio como administrador del Cine Centenario, labor encomendada por uno de sus primos al que acudió en la misma época en que tomaba clases en la Academia de San Carlos entre 1910 y 1917. Al poco tiempo, se desempeñó también en otros trabajos como profesor de pintura y como dibujante para el Departamento de Tierras de la Dirección Agraria. A pesar de ello, todas las noches al salir de sus labores se trasladaba al Cine Granat

européos” [...] Los hermanos Alva aprendieron a fondo el quehacer cinematográfico con Rosas, que había sido maestro para ellos.” De los Reyes, *Cine y sociedad en México I*, 96.

⁷² Juan Felipe Leal, *El documental de la Revolución mexicana. Filmografía: 1910-1914* (México: Pablos-Voyeur, 2012).

⁷³ “La linterna mágica era una proyección que se volvió popular a finales de 1860 en México, generalmente para públicos urbanos. Este espectáculo consistía en la proyección de un grupo de transparencias (o vistas) alrededor de un eje temático que podía ser realista, como la descripción de una ciudad a través de sus edificios, plazas, monumentos y obras de arte [...]; o fantástico, como algunos cuentos infantiles. Originalmente las imágenes eran dibujos a color pintados en vidrio, pero después se diversificaron gracias a la invención de procesos que permitieron fijar imágenes litográficas y fotográficas en el mismo soporte, muchas veces también iluminadas a mano.” Miquel, *Disolvensias, literatura y radio en México*, 9-13.

⁷⁴ Librado Basilio, *Ramón Alva de la Canal* (México: Universidad Veracruzana, 1992), 11.

para continuar su actividad como proyectista junto a su padre. Aunado a esta faceta como manipulador cinematográfico se conoce una producción filmica de su autoría, *El eclipse total de sol* (1923), metraje documental realizado en Durango para el observatorio de Tacubaya.⁷⁵

Es importante señalar que a principios de los veinte la vida profesional y artística de Alva de la Canal cobró mayor relevancia en el ámbito cultural a partir de su incorporación como Dibujante del Departamento Editorial de la entonces Universidad Nacional de México (1921) por órdenes de José Vasconcelos. Además, formó parte del alumnado y profesorado en la Escuela Chimalistac de Coyoacán y en Santa Anita entre 1914 y 1921, auspiciado por el pintor y director Alfredo Ramos Martínez. En estas escuelas comenzaría a practicar sus composiciones para murales y obra de caballete, experimentando junto a los demás artistas de estos planteles (algunos futuros estridentistas) las nuevas tendencias vanguardistas. En aquellos años Alva de la Canal no solo estaría inmerso en el mundo cinematográfico con la llegada de nuevas narrativas y modelos de vida, sino también con nuevas técnicas escenográficas de las producciones, carteles y gráfica promocional de las cintas tratadas por las distribuidoras.⁷⁶

⁷⁵ De los Reyes, *Cine y sociedad en México I*, 169.

⁷⁶ Si bien los datos del cartel cinematográfico en México son poco claros en estos primeros años, es posible que Alva tuviera una formación de la gráfica promocional por el continuo contacto con afiches en los cines donde trabajó. Además, es probable que su familia fuera poseedora de estos materiales gráficos por sus vínculos con Pathé, pues, como señalan Rogelio Agrasánchez y Charles Ramírez Berg: “los carteles generalmente se rentaban o vendían al exhibidor. Como parte del paquete promocional de una película, eran colocados en las salas de cine de todo México y de los florecientes mercados extranjero del cine mexicano, particularmente en las de Estados Unidos y Latinoamérica. Luego de las primeras proyecciones de la película, los exhibidores solían guardar los carteles comprados para usarlos en el futuro o simplemente se deshacían de ellos, lo que sucedió muy a menudo. Los carteles rentados debían ser devueltos junto con la película al distribuidor, quien los enviaba al siguiente cine, y la película pasaba gradualmente de cines de estreno a salas de segunda corrida. [...] En algunos casos los distribuidores regresaban los carteles a los productores, quienes habían contratado el diseño y por lo tanto eran sus propietarios legales. Algunos productores solían conservar una parte de los carteles para utilizarlos en una nueva exhibición, pero en general, después de completar la publicidad inicial quedaban pocos ejemplares.” Rogelio Agrasánchez, Charles Ramírez Berg, *Carteles de la época de oro del cine mexicano. Poster art from the Golden age of Mexican cinema* (México: Archivo Fílmico Agrasánchez-UDG, 1998), 8-9.

A finales de 1921, en el mes de diciembre, de manera casi simultánea a la publicación del primer manifiesto en *Actual*, se estrenó en la Ciudad de México la innovadora película del expresionismo alemán *Das Cabinet Des Dr. Caligari*, filme producido por Decla Films y distribuido en México por Pathé [fig. 6].⁷⁷ Esta película no sólo sería un tema recurrente en los textos del movimiento, sino fundamento visual para la construcción de imaginarios modernos del estridentismo. Lynda Klich ha señalado las similitudes del estilo visual de este filme con la con la gráfica de las publicaciones realizadas por Alva de la Canal para *Horizonte*:

Fuertes contrastes en blanco y negro, formas volumétricas, ángulos agudos y perspectivas distorsionadas [...] sugieren su diálogo continuo con el arte alemán contemporáneo. En específico recuerdan los decorados de películas como *El gabinete del doctor Caligari*, que los estridentistas habían visto en el cine club de la casa de los Cueto en Mixcalco No. 12 de la Ciudad de México.⁷⁸

Si bien su balance estilístico es correcto, considero que esta influencia del estilo visual alrededor del metraje germano pudo ser anterior a las noches de proyección en la morada de los Cueto, y más bien guarda una relación con los vínculos comerciales de los Alva y la distribuidora Pathé. Ramón Alva de la Canal encontraría, entre otros motivos, una consonancia con el discurso estridentista a partir de su afición y conocimiento del medio cinematográfico, como lo ha planteado la especialista en la obra del pintor, Sofía Rosales, quien indica que este bagaje intelectual y visual, adicional al que adquirió como alumno de la Academia de San Carlos y la EPAL, fue determinante para entender de lleno las premisas

⁷⁷ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (eds.), *Cartelera cinematográfica 1920-1929* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación General de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1986).

⁷⁸ “Strong black-and-white contrasts, volumetric forms, sharp angles, and distorted perspectives [...] suggest his continued dialogue with contemporary German Art. They specifically recall the sets of films such as *The Cabinet of Dr. Caligari*, which the Estridentistas had viewed in the cinema club at the Cueto home at Mixcalco No.12 in Mexico City”. Klich, *The Noisemakers.*, 235. [Traducción personal] La casa Cueto, también sede del Famoso Taller Cooperativo Tresguerras de Pintura y Escultura, estaba decorada con distintivos banderines rojinegros según describe Charlot. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano* (México: Domés, 1985), 178.

artísticas del dinamismo de los veinte y las características formales de su estética, pues fueron estos fuertes estímulos visuales junto a su padre y sus nexos con el mundo del cinematógrafo los que le brindaron una ventana para asomarse a la realidad europea que se recomponía después de la Primera Guerra Mundial.⁷⁹

Entre 1922 a 1927 Alva de la Canal se integraría a las filas del estridentismo. Con ellos sublimaría los elementos que emanan de la modernidad: la emoción dinámica y tecnológica, las posibilidades de los novísimos medios, la impronta vanguardista y la reflexión del estado “actual” del moderno mexicano inquieto por el mundo que ilusionaban los *alocados veinte*. En esta etapa, Alva desarrollaría algunos de los planteamientos estéticos para el grupo, mismos que fijó a través de su obra (gráfica, editorial, pictórica, etc.). Aunque es de intuirse que desde un principio comenzó a frecuentar las reuniones del *café de nadie* junto a otros compañeros de las EPAL entre 1922 y 1923,⁸⁰ su participación con el movimiento fue hasta el año siguiente, o al menos así se nota en el primer registro documental que se tiene hasta ahora sobre su incursión en la primera exposición colectiva del grupo conocida como “la tarde estridentista”, llevada a cabo en el café Europa en abril de 1924.⁸¹ En realidad, sería en Xalapa donde la intervención de Alva de la Canal con el estridentismo se volvería crucial para proyectar el imaginario vanguardista que el movimiento se dispuso a promulgar.

⁷⁹ Sofia Rosales (guión), *Ramón Alva de la Canal* (Ciudad de México: CENIDIAP/ abrev.ian videos, 2012), 26 min.

⁸⁰ Maples Arce habría reseñado una nota sobre los pintores de la EPAL previa al estridentismo. Manuel Maples Arce, “Los pintores jóvenes de México”, *Zig-Zag*, 28 de abril, 1921, 27-28. Por su parte, Alva de la Canal tuvo una gran amistad con Cueto desde la infancia y en la adolescencia con Siqueiros tras su formación en la escuela de San Carlos.

⁸¹ “[...] de una decoración cinemática interrumpida y paralizada inusitadamente por un descuido del manipulador, en la que todo espera el momento de volver a la realidad, de enhebrar su paisaje y su argumento.” Arqueles Vela, “La tarde estridentista. Historia del Café de Nadie”, en *El Universal Ilustrado*, 17 de abril, 1924, 37.

Capítulo 3. Los dioramas estridentistas

Las imágenes del estridentismo no son reflejo de un paisaje urbano pensado a través de una realidad palpable. Más bien, son escenas (literarias y visuales) comúnmente asociadas al imaginario de los creadores de la Estridentópolis, que invitan a una reconstrucción a través de distintos medios y sensaciones del mundo moderno de los años veinte. Hasta ahora, se han presentado algunos de los parámetros, influencias y motivos que los estridentistas integraron en sus productos artísticos, con el fin de cotejarlos con las propuestas visuales de Alva de la Canal para esta vanguardia mexicana. Considero necesario analizar dicha integración a partir de la intermedialidad como último proceso de análisis para acercarse a la complejidad de estas propuestas, que, pese a mudas (como el cine silente del cual se inspiró) no dejan de expresar su estridencia, y que, al tratarse de un producto colectivo, requieren del resquebraje para determinar su origen y función.

Como mencionaba, es evidente que el estridentismo es un objeto de interés para los estudios interartísticos, pues, al tratarse de un movimiento de vanguardia que reunió a personajes provenientes de diversas disciplinas expresivas, es normal que se intente observar bajo el ojo de dicho esquema epistémico. No obstante, autores como Claus Clüver han instigado a derribar los preceptos habituales de las categorías en las artes,⁸² con base en la idea de que antes que ser disciplinas artísticas son en realidad medios, vías por las que las expresiones transitan. Para Clüver, el discurso de estas interartes [o estudio interartístico] se volvió cada vez más orientado a los medios, y fueron incluyendo los productos tecnológicos

⁸² “*The developments of critical theory led to a widely accepted recognition that such concepts as ‘art’ and ‘literature’ are cultural constructs and not ontologically grounded. The concept of ‘art’ has undergone profound changes in Western cultural history and is not universally known in all cultures...*”. Claus Clüver, ‘*Intermediality and Interart Studies*’ en Arvidson (et. al) *Changing Borders, Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 29.

de los medios (masivos) en sus investigaciones.⁸³ Por ello, considero necesario en este apartado del ensayo observar otros elementos de los medios involucrados en estas representaciones, que, si bien parten del avizoro de la cultura visual del momento, también deben reflexionarse desde otros puntos y sentidos, desde otros medios.⁸⁴

Por otra parte, las imágenes del estridentismo xalapeño gestadas por Alva de la Canal que propongo atender cumplen con una característica *diorámica*,⁸⁵ que a partir de formas sombrías, revelan, en conjunto con el imaginario poético, una escena detenida en el tiempo, aquello que orilla al *instante introspectivo*. Habrá que conciliar cómo se comportan estas imágenes con las producidas por los textos poéticos. Además, como apuntaba, será necesario traer a colación la tradición cinematográfica del pintor que ayudará a entender de lleno la composición de estos grabados que integran elementos de los medios de comunicación y *l'avant-garde* para proyectar un ideario de modernidad. De esta forma, el análisis de este capítulo final se concretará en estudiar tres iconotextos enteramente productos estridentistas que muestren dicha integración medial:⁸⁶ *¡Oh Ciudad INFANTIL!* (1926) de Luis Quintanilla, *Ciudad número 1* de List Arzubide y *Urbe. Canto primero* (1924) de Maples Arce, así como un ejemplo postrimero de los valores estridentistas aplicados a la misión posrevolucionaria de *Horizonte* que fijan en el poema *Revolución* (1926) de Maples Arce y

⁸³ “The interarts discourse became increasingly media-oriented and included the products of the technology-based (mass) media in its investigations.” *Ibid.*

⁸⁴ “At another level we recognize that opening up the field of vision as an arena in which cultural meanings get constituted, also simultaneously anchors to it an entire range of analyses and interpretations of the audio, the spatial, and of the psychic dynamics of spectatorship.” Igor Rogoff, ‘Studying Visual Culture’ en Mirzoeff “*The Visual Culture Reader*” (London: Routledge, 1998), 14.

⁸⁵ De los vocablos griegos *δι-ὄραμα* (*di* «a través» - *orama* «lo que se ve») el diorama es inventado por Louis Daguerre y Charles Marie Bouton en Francia en el año 1822. Este aparato se componía de un lienzo traslucido pintados por ambas caras, que, al proyectarle luz, permitía mostrar en una misma escena (usualmente panoramas) distintos estados, logrando recrear una suerte de animación al espectador. En la jerga del movimiento, el término fue usado indiscriminadamente para poemas y textos, como se nota en el artículo “Diorama estridentista”, publicado en el *Universal Ilustrado* el 10 de enero de 1924.

⁸⁶ Con ello me refiero a que tanto poemas como grabados (de Alva de la Canal) son realizados por miembros del movimiento cumpliendo con las características antes descritas.

El movimiento estridentista (1926) de List Arzubide; todos *dioramas estridentistas e imágenes equivalentistas*. Sin embargo, antes de comenzar el análisis de estos iconotextos, convengo necesario revisar de forma somera la creación del proyecto editorial de esta vanguardia, que, además de ejemplificar las diferencias entre los planteamientos de diseño editorial dentro del mensuario (*iconotextos y paratextos*), confío, asomará fragmentos esenciales para dilucidar artísticamente los contenidos estridentistas de *Horizonte* en un momento de transición y abrupta desaparición.

3.1. El grupo editorial *Horizonte*

La llegada del movimiento al estado de Veracruz ha tenido distintas explicaciones, la más replicada quizá la sostenida por la historiografía del arte moderno en México del siglo pasado y por las fuentes hemerográficas capitalinas del contexto. Estas sugieren una decadencia del movimiento al salir del territorio imperante del escenario cultural de la Ciudad de México, pues, en esta paradójica acción a las ideas de exaltación urbana y tecnológica del movimiento encontraron elementos suficientes para desacreditarla.⁸⁷ Y, si bien es cierto que la producción estridentista disminuyó entre los años de 1924 y 1925, las causas del traslado del movimiento apuntan a ser múltiples. En primer lugar, el cambio estuvo supeditado a la transición del líder del movimiento Manuel Maples Arcea a aquel estado,⁸⁸ al ser designado con el cargo de

⁸⁷ Pese a que el estridentismo tuvo como musas a la tecnología y la ciudad, no son las únicas a defender en el bastión de su discurso artístico, como he mencionado antes, sus ideas son ante todo la voz de cambio respecto al quehacer artístico social, reflexiones del tiempo (presentismo), el enaltecimiento mediático y su rechazo académico dotado de ironías de su contexto. Además, el estridentismo no refería precisamente a la Ciudad de México al hablar de la urbe, no obstante, es cierto que existió un choque por parte de sus integrantes con la realidad provinciana.

⁸⁸ La relación de Maples Arcea con el mundo de la política se encuentra desde su vínculo formativo y familiar. El poeta se graduó de la Escuela Libre de Derecho en 1925, motivo principal de su traslado a la Ciudad de México a principios de los veinte. Pero, debido a su dedicación por la renovación artística y literaria del país, se encontró pronto relacionado en la escena divulgativa y artística de la capital. Su padre, Manuel Maples Valdez, trabajó durante años como abogado para la compañía petrolera El Águila en Veracruz, y, es justo esta relación con otros juristas lo que le ayudó a Maples Arcea a

secretario de Gobierno en la administración de Heriberto Jara Corona. En segundo lugar, colateralmente, la inclusión del estridentismo en el aparato propagandístico del estado se debió a una charla de los poetas con el mandatario, según mencionó German List Arzubide a Stefan Baciu:

Recién recibido de abogado, durante una crisis económica de su familia, llevando una carta de presentación para el gobernador, general Heriberto Jara, que firmaba el poeta y senador Alfonso Cravioto [...] yo fui designado del Juzgado, puesto de cuyo trabajo no sabía nada. Salíamos de la capital en pleno fervor de la batalla que resonaba en *El Universal Ilustrado* [...] Reunidos en Xalapa, convenimos en que era necesario continuar la lucha. El general Jara, que en sus mocedades había sido aficionado a la poesía, había oído el clamor del estridentismo y un día, en alguna reunión, nos interrogó a Maples y a mí sobre lo que era el movimiento. Hubo una explicación ardorosa, en la que se habló de romper viejos moldes y arrumbar a viejos poetas, en su mayoría maculados de servicios al viejo dictador Porfirio Díaz y de traición a Madero y entrega al asesino de éste, Victoriano Huerta...⁸⁹

De acuerdo con List, Jara habría puesto a disposición de los estridentistas toda la infraestructura y prensas para edificar su proyecto editorial vanguardista:

[...] Jara nos escuchó con verdadera complacencia y a los pocos días Maples ocupaba el cargo de secretario de Gobierno y Jara ponía a nuestra disposición la imprenta. Habíamos de hacer libros revolucionarios; hizo comprar un equipo nuevo de implementos de trabajo editorial y con ellos hicimos ediciones de silabarios, de higiene rural, libros de lucha social, entre ellos, *El Imperialismo Norteamericano* de Rafael Nieto y *Los de debajo* de Mariano Azuela, y también nuestros libros (las tres novelas de Arqueles Vela, *Poemas Interdictos* de Maples Arce y la *Historia del Movimiento Estridentista* de List Arzubide). Editamos una

desenvolverse en ese campo. Según lo detalla en sus memorias, la decisión del regreso a Veracruz se debió a la culminación de sus estudios, la situación económica y de salud del padre, y los deseos de éste porque ejerciera sus estudios:

“A la mañana siguiente regresamos a México, y unos días más tarde emprendí el viaje a Jalapa con el alma triste, como ocurre en todos los momentos en que sentimos que termina una etapa de nuestra vida. Veía el porvenir incierto. Mi época de estudiante había terminado. Me angustiaba la situación del hogar empobrecido. Por primera vez sentí la responsabilidad de ser hombre. [...] Mi decisión de ir a Jalapa nació de mi encuentro casual con Alfonso Cravioto [...] Le confié mis proyectos y me dio una carta de presentación para el general Heriberto Jara, quien acababa de tomar posesión del gobierno de Veracruz. La carta estaba escrita con tan elogios conceptos de mí y con tan encarecida súplica a su compañero constituyente para que me prestara ayuda, que no dudé verme favorecido por el mandatario veracruzano. [...] Los comienzos de mis funciones judiciales no fueron fáciles. Yo ignoraba todo lo concerniente a la práctica criminal, y el secretario, un estudiante de la Facultad de Jurisprudencia recién nombrado, no podía prestarme gran ayuda, a pesar de su buena voluntad. [...] Ocultando mi inexperiencia a mis subalternos y aplicándome en silencio al desempeño de mis funciones, superé las inevitables dificultades del aprendizaje y comencé a moverme con más libertad y aplomo. [...] El general Jara me explicó las circunstancias en que se encontraba el gobierno, la necesidad que tenía de salir del estado para tratar importantes asuntos con el gobierno federal y el deseo de que fuera a ayudarlo como secretario general de Gobierno. Examinamos el panorama político, y me habló concretamente de ciertos asuntos.” Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud. Memorias II* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010), 140-145.

⁸⁹ Baciu, *Estridentismo. Estridentistas*, 31.

revista, *Horizonte*, de grandes y generosos impulsos, y mantuvimos un ritmo de hojas sobre el folklore veracruzano (canciones, sones, cuentos, trajes típicos, etc., etc.) que iban a mantener el auge del espíritu de aquella región, la más rica en arte popular de México. Jara alimentaba con papel y con todo lo que la imprenta requería y se solazaba con lo que iba apareciendo, cada vez más vivo y claramente intencionado.⁹⁰

Heriberto Jara, con conocimiento del movimiento previo a su llegada (probablemente debido a la autopropaganda del estridentismo en otras revistas ilustradas) tuvo la intención de diversificar su ideario político en el estado a través de la divulgación en distintos medios, principalmente impresos. Con una estructura similar al programa vasconcelista, el jarismo avizoró en sus nuevos adeptos artísticos las herramientas para desplegar no sólo las noticias de los avances de su gobierno, sino, a su vez, implementar campañas culturales, educativas, agrícolas y salubres; los estridentistas, por su parte, vieron la oportunidad de continuar su producción artística a la par de sumarse a un proyecto posrevolucionario que les permitiese ser partícipes de la reivindicación estética y social del país. Esto abrió la ventana para continuar el sueño estridentista. List Arzubide definiría a Estridentópolis de manera irónica e hiperbolizada de la siguiente manera:

Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desarrollando el panorama. Borroneada por la niebla, está más lejos en cada noche y regresa en las auroras rutinarias; luída por el teclado de la lluvia, los soles la afirman en el calendario los nuevos días; sus ventanas giran hacia los paisajes que decoraron de amplitud Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez.⁹¹

Al estridentismo de *Horizonte* se sumaron nuevos integrantes en distintas áreas del proyecto, y como consecuencia, la organización editorial tendría una estructura distinta en comparación con las dos revistas anteriores. Sin quedarse al margen, Maples Arce confirmó

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*. (Xalapa: Ediciones Horizonte, 1926), 95.

la dirección de este magazín a List Arzubide. En el plano gráfico, tipográfico y de diseño editorial, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez consolidarían la parte visual del proyecto. Como mencioné, Alva de la Canal habría entablado un primer contacto con el grupo estridentista entre 1922 y 1923, pero fue en 1924 que se dio la primera participación editorial del pintor con el diseño de portadas para los libros *¡¡¡Mueran los gachupines!!!* (1924) y *Plebe* (1925), ambos títulos autoría de Germán List Arzubide. Ya entrado el año de 1925, Alva realizó los grabados para *El pentagrama eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo.⁹²

Por su parte Leopoldo Méndez no había tenido hasta ese momento una amplia participación con el movimiento, pues de su trabajo sólo se conoce *La costurera*, grabado incluido en el tercer número de *Irradiador*. En la experiencia del maestro grabador, en Xalapa vivieron una auténtica misión cultural, pues, como lo detalló en una entrevista para la escritora Elena Poniatowska, el sustento económico no fue del todo bueno para ellos a pesar de la inversión jarista; pese a las condiciones, la misión artística y social era lo importante.⁹³ La revista contó también con la colaboración de distintos artistas, críticos y literatos, entre los que se destacan los nombres de Diego Rivera, Tina Modotti, Edward Weston, Germán Cueto, Lola Cueto, Norah Borges, Gabriel Fernández Ledesma, Abraham Ángel, Ángel Zárraga, Federico García Lorca, Miguel Covarrubias, Julio Castellanos, Arqueles Vela, Samuel Ramos, Enrique Barrientos Tablada, Eduardo Colín, Ignacio Millán, Miguel Aguillón Guzmán, Xavier Icaza, así como otros nombres que dan nota de sus nexos a nivel nacional e internacional, rastreables a través de los conocidos diez números de *Horizonte*.

⁹² *El viajero en el vértice* (1926), *Magnavoz* (1926) o *Panchito Chapopote* (1928) fueron producidos en otras editoriales.

⁹³ “Todos vivíamos, con la excepción de Maples Arce, que era secretario de Gobierno del Estado, en una pequeña casa de madera de la manera más bohemia que yo haya vivido y visto, durmiendo unos en el suelo, los más afortunados, y otros en unas bancas que alguien mandó hacer para una sala que no hubo. Nunca teníamos un centavo y ya nadie nos quería fiar. Pero lo importante es que trabajamos con empeño en un ambiente fraternal.” Elena Poniatowska, “Los 60 años de Leopoldo Méndez”, *Artes de México*, núm. 45, 1963, 7.

Por otra parte, la inversión realizada para los Talleres Gráficos del gobierno del estado de Veracruz (Ediciones de Horizonte) fue considerablemente significativa. Tan sólo para el tiraje de *Horizonte* (10,000 ejemplares) fue necesaria una restructuración del taller y la contratación de una plantilla de 43 trabajadores. De acuerdo con Celestino Herrera, para poder hacer una efectiva obra de culturización se llevaron máquinas impresoras con sus aditamentos de cortadoras, cosedoras, fotograbado, etc., con un valor de más de setenta mil dólares.⁹⁴ En cuanto a su ejecución, Elissa Rashkin ha especificado que la mayoría de los grabados para estas publicaciones fueron hechos con la técnica del linóleo, lo cual explicaría la carencia de marcas de hilos de xilografía en las imágenes artísticas en *Horizonte*. La investigadora también ha registrado la compra de dos máquinas de linotipos a partir de la edición de mayo [fig. 7-8],⁹⁵ cuyo uso se constata a partir de las cajas de texto y recursos tipográficos ordenados a diferencia del primer número de abril de 1926.⁹⁶

El mensuario *Horizonte* es probablemente el producto más conocido del movimiento en estos años de actividad en Xalapa. Sin embargo, su título es probablemente apropiación de otra publicación hermana ultraísta: *Horizonte: Revista de arte* (1922-1923), dirigida por Pedro Garfías y José Rivas Panedas [fig. 9-10].⁹⁷ Las similitudes entre ambas revistas no se dan únicamente en el título homónimo, ni en los parámetros estéticos y literarios de ambos

⁹⁴ Desafortunadamente, el “etc.” que emplea Celestino Herrera no nos permite profundizar en qué otros implementos se invirtieron en este proyecto vanguardista-gubernamental. Celestino Herrera, “La obra del gobierno veracruzano”, en *Horizonte*, No. 6, septiembre, 1926, 36.

⁹⁵ A través de un análisis de dos fotografías de los Talleres gráficos del gobierno del Estado de Veracruz publicadas en el artículo de Celestino Herrera me fue posible reconocer las maquinarias y mobiliario para la impresión en dicho obrador. Agradezco al Dr. Raúl Morales Mejía de la FES Cuautitlán por ayudarme a identificar los siguientes implementos técnicos: cinco minervas (*Cropper*), probablemente de la compañía Chandler&Price; dos Prouty Country Newspaper Press (*Grasshoper*), producida por la compañía D.G. Walker & Co; ambas con gran demanda a finales del siglo XIX. Un cuarto de composición tipográfica con chibaletes de madera (aproximadamente quince) con sus respectivas cajas y cajetines, así como una mesa de centro para las composiciones. Es posible que muchos de los grabados en madera fueran adaptados a los clichés tipográficos, pues la técnica del fotograbado a partir de placas de metal era utilizada desde *Irradiador*, y, de acuerdo con el artículo de Celestino, fue otro de los implementos que adquirió el gobierno.

⁹⁶ Rashkin, *La aventura estridentista.*, 137, 276.

⁹⁷ Hijo poeta y dramaturgo mexicano José Pablo Rivas.

movimientos, sino también en los recursos editoriales que los estridentistas tomaron del movimiento español como ejemplo para replicar en las páginas de su mensuario y proyecto editorial.⁹⁸ No obstante, *Horizonte* [estridentista] se muestra como una publicación extendida del impreso español, pues diversifica sus contenidos, afina su diseño gráfico y procura mantenerse cerca al público obrero al que va dirigido. En esta enorme labor editorial del grupo actualista en conjunto con el gobierno jarista se buscó reconciliar el escenario posrevolucionario veracruzano con la cultura y las artes a partir de un discurso de progreso modernizador que no dejó de lado las tradiciones veracruzanas; concientizando, informando y enseñando a la sociedad a través de temas de actualidad e interés.⁹⁹ Por esta razón, Elissa Rashkin ha diferenciado la característica ecléctica de la línea editorial de esta publicación en relación con otras revistas ilustradas del momento.¹⁰⁰ Pese a ello, la investigadora enfatiza que esta revista sirvió como un foro para la poesía, obras de teatro y narrativas originales [estridentistas]:

Estos textos tenían un lugar relevante, realizado por una disposición pulcra y espaciosa y por los elementos gráficos aportados por Alva de la Canal y Méndez. Además, la amplia circulación de la revista permitió que estas obras de poesía y prosa llegara a una audiencia mayor que la de las gacetas meramente literarias. Un muestro de varios números nos revela que, si bien la literatura no era su única prioridad, tenía un lugar destacado en el programa de los estridentistas).¹⁰¹

⁹⁸ El diseño editorial de *Horizonte. Revista de arte* fue realizado por el artista francés Wladyslaw Jahl, en colaboración con otros artistas del momento como Norah Borges [cómplice estridentista], Rafel Barradas, Francisco Bores, Ucela. A través de sus páginas es posible notar la clara influencia que tuvo para la revista veracruzana como la característica ecléctica de su línea editorial, implementación de iconotextos poéticos (Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Jorge Luis Borges [colaborador de *Irradiador*]), el uso de una misma familia tipográfica (Cheltenham) con el singular juego de altas y bajas para subtítulos, pero, sobre todo, destaco la creación de una editorial (también homónima; Ediciones de Horizonte) mediante la cual distribuyeron su obra literaria y gráfica. Estos son sólo algunos breves indicios de esta amplia “hermandad espiritual” (como llamaría Maples Arce a sus coetáneos españoles) entre las vanguardias iberoamericanas. Espero profundizar próximamente la amplia información recopilada en la estancia de investigación que realicé en España gracias al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) y al Programa de Posgrado de Historia del Arte de la UNAM.

⁹⁹ Además de informar sobre las actividades, avances y manifiestos de la administración de Heriberto Jara, la revista cuenta con segmentos de actualidad como “CEXENAL”, “Libros y revistas” (dedicado a la crítica y reseña de otras publicaciones), e inclusive manuales e instructivos para la construcción de antenas de radio, cinematógrafos y planos para construir escuelas rurales, estos últimos realizados por Ramón Alva de la Canal.

¹⁰⁰ Rashkin, *La aventura estridentista.*, 274.

¹⁰¹ *Ibid.*, 309.

Y en efecto, este lugar privilegiado se logra transcribir a través del diseño editorial estridentista, pues los grabados hechos para los poemas estridentistas se distancian de las notas y artículos de otras secciones de “actualidad” o propaganda, manteniendo sólo en dichas composiciones el uso de un estilo expresionista y cubo-futurista para sus grabados.

Por otra parte, llama la atención la portada diseñada por Alva de la Canal para el primer número de *Horizonte* en abril de 1926 que apertura la circulación del mensual. A través de un paisaje con una serie de zanjas que apuntan en dirección al horizonte del cual se asoman los cinco cerros o *Macuiltépetl*, volcán monogenético de forma cónica que ha servido como emblema de la capital veracruzana; nuevo destino de los aventurados vanguardistas.¹⁰² Esta imagen fortalece la idea de una misión cultural que buscó revolucionar este lugar provinciano como tierra fértil para su proyecto estridente, esta vez orientado al fuerte compromiso social. Esta metáfora gráfica sería rediseñada por el pintor meses después para conformar la identidad visual de las Ediciones de *Horizonte* a través de un isotipo que sintetiza geométricamente el sendero zigzagueante y que simboliza el carácter dinámico, electrificante y transmisor del movimiento [fig. 11]. El intento estridentista por llevar sus contenidos a cada rincón del planeta se daría desde esta pequeña capital, aunque claro con mayor circulación a nivel regional. Actualmente resulta difícil vislumbrar el alcance de sus productos editoriales o encontrar mayores datos acerca de su recepción local, que salvo por la crítica en periódicos locales como *El Dictamen*¹⁰³ o el tenue seguimiento de *El Universal Ilustrado* en esta etapa orillan a estudiar sus relaciones comerciales o nexos con otras

¹⁰² Curiosamente, en ese sitio se instaló la primera estación de radio de la ciudad como parte del plan propagandístico de Jara. Según se relata, el gobernador se arrepintió de no haber ejecutado la propuesta arquitectónica de Alva de la Canal. Klich, *The Noisemakers*., 258. El análisis de estas portadas, y de toda la producción artístico-editorial de la revista, requiere de un análisis pormenorizado, sin embargo, debido a la brevedad de este ensayo, tendré que reducir su descripción estética al tránsito entre un realismo social y un estilo estridentista que se adapta cada vez más a su contexto.

¹⁰³ Cfr. “El Dictamen de los cretinos”, en *Horizonte*, núm. 5, agosto de 1926.

publicaciones de vanguardia (por ejemplo, con la revista alemana *Der Sturm*, los magazines ultraístas en España y América Latina, o con el círculo peruano de Adalberto Vara Llanos y Emilio Goyburu cercanos a los colaboradores de *Amauta*).¹⁰⁴ De acuerdo con Elissa Rashkin, “además de la circulación local, *Horizonte* llegó a lectores en Europa y en diversos países americanos [...] durante 1927 y 1928 artículos dedicados a los estridentistas en Costa Rica, República Dominicana, Puerto Rico, Cuba, Perú, Ecuador, Colombia y Argentina”.¹⁰⁵

Horizonte iría tomando un diseño editorial consistente a partir del segundo número; secciones planificadas con distintos tipos de ordenes geométricos en las ilustraciones que componen a los artículos, poemas y obras de teatro. Alva de la Canal y Leopoldo Méndez enmarcan las imágenes de sus contenidos (fotografías, grabados y otros elementos) con una distintiva marialuisa en negro, como si se tratará de imágenes proyectadas a través de la pantalla con la intención de enfatizarlas al lector. Es preciso señalar que un gran número de lectores de esta revista eran aún analfabetos, razón por la cual, las imágenes en *Horizonte* adquieren un gran valor comunicativo. Por otra parte, el orden de los textos también fue jerarquizado con plecas, guardas y miniaturas; las últimas, grabados estridentistas que juegan entre figuras industriales, composiciones geométricas y formas alusivas al paisaje tropical del estado.¹⁰⁶

Estos elementos obligan a pensar en la «situación» de estos materiales visuales y textuales en la diagramación; ¿se trata de paratextos o iconotextos? ¿Cómo se podría diferenciar a uno de otro para demostrar su relevancia artística? ¿Cómo definiríamos su integración? Para autores como Ottmar Ette, el *iconotexto* es la unión existente entre

¹⁰⁴ Estos últimos señalados como “Corresponsales de *Horizonte* en el Perú”. Cfr. en *Horizonte*, No. 6, septiembre, 1926.

¹⁰⁵ Rashkin, *La aventura estridentista*, 275.

¹⁰⁶ En su mayoría realizadas a partir de la técnica de grabado en linóleo y recompuestas en clichés tipográficos.

imágenes (fotográficas o pictóricas) y textos para conformar un artefacto concebido como una unidad *dialógica*,¹⁰⁷ que involucra una relación simétrica, sin jerarquía de uno por sobre el otro.¹⁰⁸ Mientras que otros, como Mitchell, establecen que estos también pueden darse en relaciones «normales» entre imagen y palabra, por ejemplo como se da en periódicos ilustrados, una fórmula más tradicional que implica una clara subordinación y «sutura» de un medio al otro, a menudo con una división del trabajo clara y evidente.¹⁰⁹ Mitchell precisa que esta «sutura» de la imagentexto no constituye una relación simétrica o invariable, sino que depende del contexto institucional del medio en el que aparece.¹¹⁰ Retomando a Lacan (y casualmente ciertos planteamientos cinematográficos), el teórico de la imagen establece el concepto de «sutura» de imágenes secuenciales, proponiendo que este término podría describirse como «la juntura de lo imaginario y lo simbólico»:

El proceso mediante el cual el sujeto queda constituido como división y como unidad. [...] aquello que «rellena» los huecos entre las imágenes y los planos, construyendo un sentido subjetivo de continuidad y posicionalidad ausente. El plano-contraplano, con su juego entre posiciones del espectador y sus identificaciones con el yo y el otro.¹¹¹

Pese a una aparente lejanía de propuestas, convengo que la clave para llegar a un conceso y distinguir al *iconotexto* se encuentra en los conceptos de *dialógica* y *juntura simbólica* de ambos autores, pues revelan que deben ser tanto imagen como texto los que «rellenen», no de forma ornamental, sino a través de los sentidos al sujeto. En *Horizonte*, la mayoría de las imágenes que acompañan obras, críticas literarias o artículos son meramente ornamentales (retratos de autores, escenas de labores obreras, reproducciones de obras o

¹⁰⁷ Ottmar Ette, “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad”, en Roland Spiller (comp.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio* (Frankfurt: Vervuert, Verlag), 1995, 238.

¹⁰⁸ M. de los Ángeles Mascioto, “Lecturas cruzadas: literatura e imagen en la prensa masiva (1933-1934), en *Caiana*, no.16, 4 de julio, 2012, 19.

¹⁰⁹ Mitchell, *Teoría de la imagen.*, 185-186.

¹¹⁰ *Ibid.*, 86.

¹¹¹ *Ibid.*

fotografías con alguna sutil reminiscencia al texto), algunas sin el distintivo marco en negro o con otro tipo de estructura contenedora (polígonos irregulares) [fig. 12-15]. Estas imágenes no responden del todo al contenido de su texto, ni funcionan recíprocamente como en el caso de los versos y dioramas estridentistas. Quizá sólo las miniaturas a lo largo de la publicación son las que en ocasiones parecen reproducir el cubo-futurismo y *caligarismo* de las escenas de Alva de la Canal, pero, su subordinación en la diagramación de la página hace pensar que sólo tuvieron un carácter decorativo.

Estas diferencias entre paratextos e iconotextos pueden entenderse cabalmente al pensarlos desde su integración semiótica y semántica, y, si bien los ejemplos aquí sugeridos son someros y no responden a un análisis integral de todo el contenido de diseño editorial de la revista, nos presentan evidencia suficiente para destacar la singularidad de la unión de *dioramas estridentistas* con sus poemas en un diálogo unilateral que ayuda a proyectar las imágenes faltantes, o mejor dicho *equivalentes*.

3.2. Grabados y poemas estridentistas en *Horizonte*

3.2.1. ¡Oh Ciudad INFANTIL!

El número de julio de *Horizonte* de 1926 contiene en sus páginas un poema acompañado de una escena urbana que pareciera estar suspendida en el *vértice estupendo del minuto presente, sin tiempo para retrospectivas o futuros* [fig. 16]. La imagen enmarcada en el *paspartout* revela ante nosotros formas geométricas abstraídas de edificios, cables, vías y postes, que se complementan entre sí en una composición en planos de altos contrastes y sombras, condicionados en gran medida por la técnica del grabado en linóleo. Las estructuras o bloques citadinos se amontonan sobre sí, y son siete los aparentes inmuebles que parecieran romper la distinción del plano, ocultando alguna línea que delimite el horizonte. La proyección de estas edificaciones se intensifica ante diversas rectas que irrumpen en disímiles flancos de la escena, que, al estilo cubista, sugieren la fractura del tiempo a partir de las formas distorsionadas en el espacio. Los trazos ingresan por la parte superior del recuadro y se distribuyen como cableado,¹¹² se identifican ventanas y techos sombríos que no siempre siguen la lógica de la perspectiva e iluminación sugerida por las formas representadas, como se observa en la secuencia modular central. Pese a este errático detalle, la perspectiva múltiple propone a través de la elevación de los edificios otros elementos del paisaje urbano como las vías de transporte. En la parte inferior derecha se pueden identificar dos montículos cúbicos, que aparentemente no sugieren nada más allá de la elevación del mástil eléctrico o telegráfico, no obstante, las líneas ubicadas en la mitad del segundo montículo, el más grande, ayudan a inferir que se trata de las vías de tren descritas en el poema de Luis Quintanilla, revelando la naturaleza *ex profeso* de este grabado. Las

¹¹² Avance tecnológico e infraestructural que formaría parte de la iconografía urbana mexicana en décadas subsecuentes.

fuerzas dinámicas de los elementos y las líneas dirigen la mirada al punto central del grabado realizado por el pintor Ramón Alva de la Canal—esta vez en su etapa como grafista— quien dota a su composición un orden en “x” o *aspa*, lo que permite a las líneas sugeridas por los vértices de los límites del plano generar un entrecruzamiento visual que culmina su recorrido en el poste de luz. Los elementos de la imagen nos obligan a preguntarnos acerca del protagonismo del poste en la escena urbana, ¿qué significa éste?, ¿qué intenta expresar esta *mise-en-scène*? Pero, aún más importante, ¿a qué horizonte discursivo nos llevan las líneas del *trolley*? Para desarticular el discurso narrativo de esta imagen es importante detallar sus nexos con el poema.

Los versos de Luis Quintanilla (“Kin Taniya”) se encuentran en un diálogo constante con el grabado de Alva de la Canal, y al igual que en otros poemas estridentistas es posible notar la nula métrica en sus versos, así como la implementación de figuras retóricas a través de metáforas o alegorías que aluden al mundo industrial y cinematográfico, enaltecándolo y cuestionándolo, mostrando una postura antiacadémica que se sabe efímera. El poema es sintético y fugaz, como lo es el grabado; ambos son un *instante* en el tiempo, un *genuino producto estridentista*.¹¹³ El poema inicia incitando a su lector a *hacer paralelas con las calles / y jugar dominó con las casas*, y con ello ilustra la abolición de los parámetros de la realidad, invita a jugar con ésta y con la idea de urbanidad, donde las casas son las fichas que se entremezclan al momento de iniciar una partida y se departen ante la perplejidad del tiempo. La segunda estrofa advierte las consecuencias de este urbanizado montaje: *Lastimarse los dedos al clavar las estrellas / o dejarlas colgadas en los hilos de lluvia*. Son

¹¹³ Esta inquietud de Maples Arce sobre el tiempo permanecería no sólo en los productos visuales del estridentismo sino en la lírica de sus integrantes con los poemas de seis horas (duración que debía tener un poema para el lector), influencia del dadaísta Walter Conrad Arensberg.

quizá los versos de la tercera estrofa en los que se encuentra una concordancia entera entre texto y grabado, que, a través de su *equivalencia en imágenes* proponen esta escena: *la ciudad / era toda temblorosa de rubias antenas / que nacían en la frente y llegaban al sol*. En el grabado de Alva de la Canal los elementos urbanos se erigen en este juego de perspectivas que ocultan el horizonte, son las antenas y objetos urbanos los que rebasan la línea del plano, en una clara *tecnolatría* de la ciudad emergente, *la ciudad infantil*. Es importante señalar que tanto en grabado como en texto escrito se propone la reconstrucción dinámica del espectador, quien debe avistar en esta escena suspendida en el tiempo el movimiento propiciado por la yuxtaposición de imágenes a través de la secuencia de versos. La cuarta estrofa propone la sensación del transeúnte ciudadano que encuentra en la multitud su introspección: *Las gentes / eran hechas de cristales tan claros / que las oía moverse pero no las veía // ¡OH CIUDAD INFANTIL!*

La quinta estrofa deja ver las consecuencias paradójicas de este insólito paisaje urbanizado: *Arboles espirituales y flores recién pintadas / que manchaban las luces, las gasas del viento*. Por último, las últimas líneas permiten ver, en esta locura de los veinte y el dinamismo producto del voraz proceso de construcción de ciudades, que la urbe parece comportarse de forma independiente y animada, se personifica y yuxtapone a las imágenes del mundo antes natural: *los edificios / subían tan alto que al llegar a los últimos pisos / ya todos teníamos los ojos azules // Y había trenes de plata / para ir a los baños de mar*. Es curioso que tanto en el poema de Quintanilla como en la gráfica de Alva de la Canal, el planteamiento de la ciudad naciente surge de la *agorafobia espiritual* de la modernidad y el desconcierto de situarse en la abstracción de sus formas,¹¹⁴ y, si bien existe una *tecnolatría*,

¹¹⁴ “El afán de abstracción se halla al principio de todo arte [...] Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante,

ésta no es resultado de una ingenua exaltación de la tecnología industrial y sus derivados de consumo—como creía Carlos Monsiváis—sino una dialéctica entre el mundo externo y el inconsciente subjetivo que surge de la interacción de estos dos planos.¹¹⁵

Retomando el planteamiento gráfico de Alva de la Canal, resuelto *expresamente* para este poema, es evidente que el montaje urbano que propone debía contener la monomanía y dinamismo de esta interpretación de la vida urbana, pero, sobre todo, la agitación que ésta produce. Si bien se ha hecho una revisión sobre el origen estético y visual del movimiento a través de las investigaciones de Lynda Klich y Tatiana Flores con la comparación y contraste de sus afincadas vanguardias (cubismo, futurismo, dadaísmo, etc.), el aspecto de los medios de comunicación masiva como la cinematografía y la publicidad se ha marginado a un segundo plano, que, como mencionaba en capítulos anteriores también forma parte de su renovación estética.

En la escena, los recursos de montaje del medio filmico son por así decirlo “idénticos” a los propuestos por el filme expresionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1921) del director Robert Wiene [fig. 17].¹¹⁶ Sin tratarse de una calca, el estridentismo, a través de la expresión gráfica de Alva de la Canal, revaloriza esta producción cinematográfica, así como la publicidad proveniente de ésta, haciendo evidente el cargado *caligarismo* en los *dioramas*

el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud del hombre ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Quisiéramos darle a esta actitud el nombre de inmensa agorafobia espiritual [...] podemos suponer que este temor es también la raíz de la creación artística. [...] La agorafobia espiritual frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos.” Wilhelm Worringer (trad. Mariana Frenk), *Abstracción y naturaleza* (México: FCE, 1953) 29-31.

¹¹⁵ Rashkin, *La aventura estridentista.*, 54-55.

¹¹⁶ Hermann Warm fue el encargado de la dirección de arte de este proyecto cinematográfico. Creía que "las películas deben ser dibujos que cobran vida". Por ello, sintió que un escenario naturalista no era adecuado para el tema de la película, y en su lugar recomendó un estilo gráfico fantástico, en el que las imágenes serían visionarias, de pesadilla y fuera de lo común. Colaboraron con él los pintores Walter Reimann y Walter Röhrig para crear la escenografía. Ambos estuvieron asociados con la revista de arte y literatura *Der Sturm*, publicación berlinesa que colaboró y vociferó el estridentismo en distintas ocasiones. John D. Barlow, *German Expressionist Film* (Indianapolis: Twayne Publishers, 1982), 33.

estridentistas de *Horizonte*. El *caligarismo* es un término acuñado para referir a los recursos del expresionismo alemán aplicado a lo cinematográfico, estilo enfocado en temas bizarros de locura y obsesión, particularmente representado a partir de la distorsión visual, derivado de la atmósfera del filme alemán. En la cinta, los paisajes de *Holstenwall* (sitio donde toma lugar la narrativa) fueron plasmados en lienzos en oposición al set construido, las sombras y haces de luz pintados directo sobre la diorámica escenografía distorsionan la perspectiva sensorial del espectador dando una sensación de tridimensionalidad. Estos escenarios rememoran a *La ciudad en llamas* (1915), obra plástica de George Grosz [fig. 18]—artista mencionado en el directorio de vanguardia del primer manifiesto estridentista—perteneciente a la *nueva objetividad*. Ambas propuestas comparten rasgos estilísticos a través del panorama urbano fragmentado. La obra de Grosz evoca a la locura y destrucción como consecuencia de la violencia generada en la Primera Guerra Mundial, y, al igual que con los paisajes del *Dr. Caligari*, Alva de la Canal se identifica con esta propuesta de representación urbana, alejándose notablemente de otras planteadas por Jean Charlot para *Vrbe* o los paisajes neoyorkinos de Gabriel Fernández Ledesma, pues, en los grabados de estos pintores, los edificios y avances tecnológicos son simbolizados sin conseguir el efecto dinámico en sus formas.¹¹⁷ Lotte H. Eisner, crítica y archivera del cine alemán, ha señalado que frente a la extraña exaltación que se cierne sobre este escenario sintético de *Caligari*, el expresionismo evoluciona en una excitación perpetua, describiendo que estas casas parecen vibrar de verdad con una vida interior extraordinaria. Nos encontramos ante el perturbador patetismo que, según Worringer, crea la animación de lo inorgánico.¹¹⁸ Alva pretende, al igual que Grosz y

¹¹⁷ Las representaciones de la urbanidad de estos artistas recuerdan más a la escenografía empleada en *Parade* (1917) de Jean Cocteau (otra *iluminación* estridentista) realizada por Pablo Picasso en su incursión visual en las artes escénicas.

¹¹⁸ “Il s’agit vraiment de «l’animation de l’inorganique» dont parle Worringer et Kurtz lui-même affirme que “la force dynamique des objets hurle leur exigence d’être créés”. Lotte H. Eisner, *L’Ecran Demonique: Les influences de Max Reinhardt et de l’Expressionnisme* (Paris: André Bonne, 1952), 43.

la escenografía de *Caligari*, lograr la animación de las formas a partir de la vibración, superposición y multiposición, recurriendo a juegos lumínicos que impactan y centraliza los elementos iconográficos urbanos que ambiciona ser mensaje de modernidad.

El protagonismo del poste al centro de la escena no es tema menor; éste se podría interpretar a partir de la auto-referencia del movimiento como eje de vanguardias, incluso como una alusión de a la figura de su líder y fundador, Manuel Maples Arce. El poeta en diversas ocasiones autocalificó de forma metafórica a su persona y al movimiento como “eléctricos” (*electrizante, eléctrico, ionizado, etc.*), su objetivo era hacer evidente el papel *conductor* o *transmisor* del movimiento sobre las ideas estéticas y modernas que surgían en diversos espacios del mundo.¹¹⁹ Este grabado se trata de una ficción literaria y gráfica generada a partir de una realidad palpable de su contexto histórico, mas no geográfico; un escenario tecnológico global. En el poste se rigen los sentidos de esta esencia sintética de vanguardia, que apunta a la idea que tenían estos artistas ante la vorágine del mundo cada vez más globalizado que hacía ver progresivamente irreconocibles las identidades, una clara tendencia a ironizar su tiempo, las ideas y sensaciones de la modernidad, discutiendo la nación y sociedad, que, por el corte propagandístico de la publicación, estaba dirigido a un público mexicano que en ocasiones era ajeno a estos temas. Tanto el poema como la imagen transmiten simultáneamente esa sensibilidad del momento presente, una discontinuidad histórica, pero, paradójicamente secuencial. La imagen no sólo nos sitúa en el momento meditabundo del autor del poema ante la modernidad y modernización, busca ser una ventana hacia este mundo, no futuro, sino *actual*.

¹¹⁹ Maples Arce es representado en las versiones de *El Café de Nadie* portando su traje de tono *electric blue*, generalmente al centro de las composiciones. Este último aspecto fue identificado por la historiadora del arte Zyanya Ortega en este cuadro y otras fotografías donde se encuentran los integrantes del movimiento.

3.2.2. Ciudad número 1

Horizonte del mes de octubre de 1926 contuvo otro de los *dioramas estridentistas* de R.A.C., esta vez en consonancia con el poema del editor de la revista Germán List Arzubide [fig. 19]. En la escena se vuelven a apreciar muchos de los recursos del *caligarismo* empleados para *¡Oh Ciudad INFANTIL!*; formas cúbicas que asemejan a edificios en perspectivas múltiples (isométricas, paralelas y áreas), un plano fracturado a partir de la sugestión de las formas y juegos lumínicos de sombras que contribuyen a distorsionar el paisaje. De nuevo se avizora la figura del mástil centralizada, pero inclinada a la derecha de la composición y con una acentuación prominente. La composición parece respetar el orden en aspa, sugerido también por las líneas vértice de los edificios y las esquinas del cuadro donde habita la escena. El distintivo marco negro de nuevo nos remite al *cuadro* fotográfico o cinematográfico. Sin embargo, el montaje de este diorama tiene como singularidad una plasta negra sinuosa que intercepta en dirección diagonal a la figural del poste, en la cual se trazan rieles curvos y “traviesas”, delimitando el paso del tren o *trolley* de la ciudad. Estos aspectos sin duda siguen contribuyendo al discurso temático y estético del movimiento, pero ¿es el grabado hecho enteramente *exprofeso* a éste? ¿existe una *dialógica* o *juntura simbólica*?

En su poema, List Arzubide inicia con la estrofa *Ciudades que inauguran mi paso / mientras los ojos de ella / secuestran el paisaje*, en la cual versos encierran la secuencia de las imágenes de la narración poética, respetando los parámetros *equivalentistas* de la poesía estridentista. Por su parte, y en coherencia con el grabado, la ciudad referenciada en el texto se abre sobre las líneas del tren, dejando al pasajero (autor del poema) en el centro de todo. List Arzubide describe en el poema una figura femenina que le hace olvidar la atención del trayecto, no se puede inferir si se trata de una mujer o de la misma ciudad que a partir de sus

ojos (ventanas) secuestran el paisaje. La segunda estrofa transporta a los sonidos de la ciudad, el bullicio que se produce en ella: *El grito de las torres / en zancadas de radio*. En la cuarta estrofa los hilos o cables vuelven a tomar relevancia, como metáfora no ornamental sino como valor del objeto, transportado a un medio diferente, mucho más complejo, y, por ende, espacio para la sugerencia y creación de emociones intensas e inconmensurables: *Los hilos del telégrafo / van colando la noche / y en las últimas cartas regresó a la distancia. Y con la boca abierta, el crepúsculo espera que se resbale la primera estrella*. La quinta estrofa continúa insinuando el recorrido ciudadano: *En las esquinas / las muchachas inéditas / han encendido los voltaicos / y el paisaje metido en los eléctricos / va diciendo los nombres retrasados / Un vals en el exilio / remendado de notas de colegio*. Las pausas de sus versos acuden al ritmo secuencial del poema, donde cada parada nos presenta experiencias de la cotidianidad, el momento reflexionado en las fugacidades de la sociedad moderna. La penúltima y última estrofa se vuelca en un esfuerzo por combatir el fin de su recorrido y del pasar temporal al construir su propio camino de hierro: *Y / cruzado de brazos / el HOTEL / lacrado con el grito de todos los países / y un pobre tiempo viejo / Esta ciudad es mía / y mañana / la arrojaré a puñados / al camino de hierro*. A través de estos versos, podemos ver que este poema se sostiene de la imagen, y el grabado de ésta, constituyendo un mismo recorrido, delimitado por el propio camino que el protagonista va marcando de su destino, quien forja su propio camino. Este recurso metonímico sería quizá indescifrable sin la lectura de ambos medios, sin la yuxtaposición y secuencia de imágenes que establecieron los estridentistas.

Para representar este poema, Alva de la Canal se vale de otro recurso visual del mundo cinematográfico que podría avizorar esta relación sinécdoque entre *mujer* y *ciudad*. Además

del *caligarismo* de la escena, el pintor se inspira de otro afiche vanguardista diseñado para el filme francés *La Roue* (1923) [fig. 20], producido también por Pathé y proyectado en México en octubre de 1925.¹²⁰ En el póster son visibles los mismos elementos: el mástil eléctrico, el entrecruzamiento de las vías con la cruz y la vereda que coinciden con el poema de List Arzubide. Además, llama la atención la trama del drama incestuoso del director Abel Gance en el que la velocidad del ferrocarril y el impacto del tiempo desembocan en los deseos carnales del hombre; por esta razón, no descarto la probabilidad de que la mujer que se describe en el poema de List Arzubide tuviera alguna relación o iluminación con la trama de esta cinta, como menciona al final de forma un tanto machista y subyugadora. Por otra parte, resulta importante destacar que el póster de esta película fue realizado por otro pintor, el francés Fernand Léger, perteneciente al cubo futurismo o “tubismo” como algunos han designado a su estilo pictórico. Esta relación hace ver un anhelo en Alva y los estridentistas de seguir los pasos de sus coetáneos, al deslindarse de parámetros artísticos e institucionales para seguir contribuyendo de alguna forma al desarrollo de ambos medios (gráfico-publicitario y cinematográfico).¹²¹ Al menos así se logra percibir en la sección “Cexanel” de la revista *Horizonte*, donde List Arzubide aclama lo siguiente:

“DER STURM”. Revista de Herwarth Waldren. Berlín, número de junio dedicado al teatro moderno.

Como siempre interesante, como siempre avizora, la revista alemana, órgano del expresionismo llena sus páginas con estudios sobre el teatro y su nueva técnica, debidos a los escritores Herwarth Walden y Rudolf Blumner. Trae además decoraciones cubistas que nos recuerdan la síntesis formidable de “El Gabinete del Dr. Caligari”, ideadas por Adolf

¹²⁰ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (eds.), *Cartelera cinematográfica 1920-1929* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación General de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1986), 280.

¹²¹ Léger no sólo sería reconocido como pintor y diseñador de vanguardia, sino también por su faceta como director; su cinta *Ballet mécanique* (1924) es considerada la primera cinta cubista (más bien post-cubista). Por lo cual, creo que Alva de la Canal encontró empatía con su figura y obra.

Kuther, Wiederhold, Szenenbild y Feliks Krassowski, Modelos de trajes expresionistas de Sandro Malmquist y Michael Larionow.¹²²

En otro número, en la misma sección se aprecia dicha predilección del medio publicitario como estandarte de renovación estética:

La fábrica de cigarros “El Buen Tono”, (no es reclame) ha hecho anunciar sus productos con unos carteles modernistas, sugestivos y apropiados. Naturalmente vienen de París, porque a pesar de que contamos con artistas de todo género, no hay ninguno que crea honroso dibujar un cartel para un anuncio, cuando en las revistas alemanas pongamos por ejemplo, los anuncios son verdaderas obras de arte, para que el lector las lea con delectación.

Conviene señalar que fueron los estridentistas en *Irradiador* hace dos años y para “El Buen Tono”, quienes primero que nadie hicieron anuncios estéticos en México.

Creemos que ahora que se sepa que es en Europa donde se trabaja así, no le parecerá a la gente de México raro que *Horizonte* haga sus anuncios sugerentes y bellos.¹²³

3.2.3. *Urbe (Canto primero)*

Cronológicamente *Urbe (Vrbe)* es el primer diorama estridentista que se logra avizorar enteramente integrado al poema en el segundo número de *Horizonte* en mayo de 1926; no obstante, debido a su temática es que he precisado abordarlo hasta ahora. Complemento visual del fragmento tomado del libro *Vrbe: super-poema bolchevique en 5 cantos* (1924) de Maples Arce, esta imagen intenta ser una versión actualizada a las medidas del estridentismo veracruzano gestado por Alva de la Canal [fig. 21].¹²⁴ En la escena se muestran disparejas formas de edificios que se ven opacadas por lo que aparentan ser chimeneas industriales, que a su vez resoplan sus oscuros productos industriales, permitiendo un juego de altos contrastes sujetos a la técnica monocromática del linóleo. Al igual que en los grabados antes

¹²² Cfr. en *Horizonte*, No. 5, agosto, 1926, 45.

¹²³ *Ibid.*, 432

¹²⁴ La primera versión del libro gozó de grabados realizados por Jean Charlot, quien, pese a su pericia con la xilografía, no logró expresar el dinamismo de las escenas como bien lo hace Alva de la Canal a través de la multiposición de formas en perspectivas oblicuas, frontales y áreas que generan la dinámica tridimensionalidad. Se podría pensar que al final de esta publicación se encuentra un grabado con las mismas cualidades estéticas, no obstante, este diseño corresponde a una versión posterior: la traducción del libro (*Metrópolis*, 1929) realizada por John Dos Pasos e ilustrada por Fernando Leal. Fernando Leal Audirac, “Metrópolis de Manuel Maples Arce”, en *Taller Igitur: Revista literaria*, 31 de diciembre, 2022. [Último acceso: 25 de septiembre de 2022: <https://tallerigitur.com/ensayo/metropolis-de-manuel-maples-arce-por-fernando-leal-audirac/9758/>]

analizados, el cargado expresionismo (en su ramificación *caligarista*) y el cubo-futurismo se hacen presentes en la panorámica urbana que acompaña al poema de Maples Arce, quizá el primero con tintes políticos en lo que respecta al estridentismo. En este texto, el poeta escribe: *He aquí mi poema / brutal / y multánime / a la nueva ciudad // Oh ciudad toda tensa / de cables y de esfuerzos, // sonora toda / de motores y de alas*. Refiriendo a la naciente urbe que brota del brío de la modernidad, continúa su lírica con la siguiente estrofa: *En el plano espacial / { / Explosión simultánea / de las nuevas teorías, / un poco más allá / de Witman [Sic] y de Turner / y un poco más acá / de Maples Arce / } // Los pulmones de Rusia / soplan hacia nosotros / el viento de la revolución social. / Los asalta braguetas literarios / nada comprenderán / de esta nueva belleza / sudorosa del siglo*. En una clara insinuación de las renovaciones artísticas y sociales, Maples Arce establece su interés por ser partícipe del efervescente comunismo que azotaba a costas veracruzanas a principios de los veinte. Más adelante en el poema dirige su mensaje a la saliente ciudad: *Vrbe: // Escoltas de tranvías / que recorren las calles subversistas. / Los escaparates asaltan las aceras, / y el sol, saquea las avenidas. / Al margen de los días / tarifados de postes telefónicos / desfilan paisajes momentáneos / por sistemas de tubos ascensores*. Resulta curioso que en esta breve llamada a la *Vrbe* describa gran parte de la experiencia a la que estos grabados quería llegar: *tecnolatría*, a través del dinamismo; *publilatría*, mediante el bombardeo mediático; y *actualismo*, con la introspección del tiempo. El poeta veracruzano continúa en esta parte con una reflexión acerca del lugar del moderno mexicano en una sociedad cosmopolita que reconoce los peligros de su capitalista expansión,¹²⁵ soñando que, *mañana, quizás, / sólo la lumbre viva de mis versos / alumbrará los horizontes humillados*.

¹²⁵ *Súbitamente / oh el fogonazo verde / de sus ojos. / Bajo las persianas ingenuas de la hora / pasan los batallones rojos. / El romanticismo canibal de la música yanke / [sic] ha ido haciendo sus nidos en los mástiles. / Oh ciudad internacional,*

3.3. Grabado para *El Movimiento Estridentista*

El último ejemplo de este análisis es probablemente el postrimero producto estridentista antes de la abrupta disipación del movimiento antes de su estrepitosa salida de Veracruz. Se trata del grabado para la portadilla del libro *El movimiento estridentista* (1926) de List Arzubide [fig. 22]. Este texto muestra las poliédricas caras del prisma estridentista, una lectura que emplea una estrategia de ficción sobre este grupo integrado por poetas, columnistas, escritores, escultores, grafistas y pintores. List Arzubide busca con este texto informar al lector-espectador lo que ha acontecido hasta ese momento con el estridentismo, a través de relatos irónicos cargados de mensajes encriptados que en ocasiones parecieran sólo ser comprendidos por sus camaradas; todo en tono juvenil e impetuoso. Como lo menciona Lynda Klich, la versión de List Arzubide es exagerada: “una *auto-mitologización* cargada de machismo y homofobia, que para bien o para mal, influyó en la forma de entender al movimiento”. Klich intuye que el texto quizás tomó inspiración del trabajo retrospectivo de sus colegas ultraístas en *El movimiento V.P.* de Rafael Cansinos-Asséns [fig. 23].¹²⁶

En lo que respecta a su diseño gráfico y tipográfico, esta portadilla se asemeja al orden compositivo comúnmente asociado a carteles de propaganda, principalmente por los “rebases” y las ocho retículas que lo seccionan, además del orden de los elementos del título cuya tipografía decorativa *san serif* en negrillas le dota un carácter moderno grandilocuente. Estos aspectos hacen pensar en una posible versión amplificada.¹²⁷ En la parte superior de la escena se observa una cenefa de triángulos inversos que direccionan la visión a la ubicación

¿hacia qué remoto meridiano / cortó aquel trasatlántico? / Yo siento que se aleja todo. / Los crepúsculos ajados / flotan entre la mampostería del panorama. / Trenes espectrales que van / hacia allá / lejos, jadeantes de civilizaciones.

¹²⁶ Paradójicamente, la crítica no ha dado el valor al mundo efímero del ultraísmo. En su novela Asséns también rescata la historia delirante del *Ultra*, irónico, lleno de alias y anécdotas de sus integrantes. Klich, *The Noisemakers*, 9, 274.

¹²⁷ No sería la primera ampliación de un grabado o diseño estridentista para un cartel, como se notará en *Horizonte* a través de la recomposición en cliché fotográfico en la publicidad de su casa editorial. Cfr. *Horizonte*, no. 5, agosto, 1926, 48.

del comienzo del título: *El MOVIMIENTO*. Este rótulo se acompaña de figuras en zigzag y curvas que siguen la forma del humo que parece emanar del par de chimeneas industriales ubicadas en la parte central del prisma piramidal. El filo de esta estructura apunta en dirección a la palabra que complementa el título: *ESTRIDENTISTA*, el cual se traza de modo distorsionado y en perspectiva oblicua cónica. Este elemento tipográfico se despliega desde el sector inferior izquierdo de la segunda caja tipográfica hasta la esquina inferior derecha del plano. A la mitad del título se interceptan dos formas; la primera, un objeto triangular que converge con otras dos de tipo ovalado aplicando el principio de cierre en un juego monocromático; la segunda, parece desplegar una especie de papiro o pancarta con la apelación *ADELANTE*, representando un rótulo de huelga que robustece el concepto de lucha social propuesta por List Arzubide. Esta palabra permite relacionar las figuras del tumulto ubicado por detrás del prisma industrial con un grupo de obreros listos para marchar.¹²⁸

Esta portadilla se apega a la abstracción de las formas que sugieren los parámetros visuales del movimiento, la elección rojinegra del color está comúnmente asociada con el partido comunista con el cual el gobierno jarista se identificó. La secuencia de banderines indica la inauguración o celebración del movimiento, pues, estos objetos decorativos son utilizados en inauguraciones de espacios públicos (calles recién pavimentadas, fábricas, carpas o ferias). Su aparición hace pensar en la motivación por un arte público en Alva y los estridentistas, quizás otro elemento de énfasis del mundo popular urbano.¹²⁹ Las formas

¹²⁸ El elemento del prisma piramidal es frecuente en los primeros grabados del Alva de la Canal para el movimiento. Éstos pueden referir a la idea de la multiperspectiva o pluralidad a partir de lo sugerido por Maples Arce en el manifiesto y otras publicaciones del movimiento: “La imagen del prisma sirve para poner en duda la noción del yo unificado; aunque el deseo del poeta sea «totalizar las emociones interiores y las sugerencias sensoriales», debe hacerlo de una forma que no resulte monolítica; sino refractada y multifacética. Este desglose calidoscópico de imágenes e ideas se convertiría en la estrategia básica de buena parte del arte y la escritura estridentista.” Rashkin, *La aventura estridentista*, 61.

¹²⁹ Estos elementos se retomaron en el *¡30-30!*, donde se puede plantear una visión aún más radical para conectar la cultura de masas con el arte. La primera exposición de este grupo se dio en enero de 1929 en la Carpa Amaro, donde además de mostrar su trabajo pictórico y litográfico como espectáculo visual, la muestra ofreció performances musicales para generar una atmósfera: “El propósito que el *30-30* dispuso para ellos mismos ha sido logrado: gente de pueblo se acerca, toma parte,

triangulares de estos dirigen la atención al título del libro escrito en altas y bajas que enfatizan la letra *i*, la cual es rotada como signo de admiración, sugerente al grito y ruidero de esta vanguardia. Por su parte, el encabezado, la forma del triángulo y los círculos en tonos negros remiten inmediatamente a los juegos tipográficos de la propaganda constructivista soviética de El Lissitzky, reforzando así la idea de una afiliación político-vanguardista. Las curvas de las fumarolas que se expiden de las chimeneas industriales trazan las líneas de humo que se extienden por toda la composición en tonos rojos, trazos curvos que acompañan las líneas zigzagueantes sugestivas a la personalidad *electrolizadora* del movimiento, que, en un afán de vía o conducto de las nuevas fuerzas artísticas e ideológicas. Los aspectos visuales antes descritos obligan a repensar el discurso de List Arzubide para interpretar esta imagen y entender su intermedialidad.

Como mencioné, debemos recordar que el proyecto editorial estridentista en Xalapa se encuentra situado entre su nueva inclinación política y la difusión del movimiento, como también lo ha señalado Tatiana Flores, pues, antes de su estancia en Veracruz, los escritores estridentistas no habían estado tan involucrados en la política, ni siquiera como empleados estatales, como sí lo habían hecho los pintores muralistas (entre ellos, Alva y Revueltas). Una vez que se volvieron dependientes del patrocinio del gobierno, se vieron obligados a reconceptualizar su movimiento y objetivos.¹³⁰ Este aspecto se hace presente singularmente en dos piezas iconotextuales de *Horizonte*, la portadilla de *El movimiento estridentista* y el poema “Revolución” de Maples Arce [fig. 24], el cual comparte estas nuevas características del *estridentismo social*. De forma intertextual, el libro cierra con “Discurso”, un ejercicio

pensando si entrar o no, y luego dejarse ir. [...] Tiende a llegar al corazón del pueblo la exposición de carpas”. *El Universal Ilustrado*, n.d., Fondo Díaz de León, Colección Blaisten.

¹³⁰ Tatiana Flores, *México's Revolutionary Avant-Gardes*, 213.

poético-descriptivo del grabado que inaugura la publicación. En el texto se incita al obrero a *rasgar sus uniformes, levantar las grúas y arrastrar con las locomotoras los barrios haraposos del progreso sin trolle [trolley], para con ello, arrebatarse los edificios comunistas, y sobre ellos poner en pie su llamado [...] entrar al último túnel de la protesta.* El texto inscribe el subtítulo “después” que insta lo siguiente:

Construid la multitud.

Sobre las calles derrumbadas de sol, las suelas del cansancio sellan la protesta. Veréis acudir los edificios en tropel de las ciudades trogloditas, caídas en las falanges erizadas de gritos. Las canciones incendiadas, levantarán sus garras de coraje. Sobre la impavidez de los letrados, encaramad los hurras; y poned en ruta los tejados que se asoman con su ciega paciencia. Arrojad sobre el firme silencio, los discursos que dilapidan el enojo, y al quebrar con vuestras amenazas las vidrieras del día, en la cumbre del horizonte desterrado, las banderas agitarán sus voces.

ELLA al FIN florecerá nuevamente en la perspectiva.¹³¹

Miguel Corella Lacasa ha establecido que “Discurso” es la lectura poética de la [pos]revolución y lectura política del ideario estriidentista.¹³² Esta escena poetizada apela a los obreros a tomar conciencia colectiva, y es justo en esta en la que Alva de la Canal proyecta su imaginario para el grabado que habitará en la portadilla del movimiento. El juego de palabras con el que cierra esta apelación obrera se vuelve interesante al pensar en el lugar desde donde se lanza este texto: *ELLA al FIN florecerá nuevamente en la perspectiva.* Xalapa, conocida como *la ciudad de las flores*, es quizás, de modo paradójico, la última musa del movimiento estriidentista.

No obstante, en la breve narración de esta marcha, la huelga y la multitud resultan ser el verdadero protagonista de esta imagen, pues, en estos yace la fuerza sus exclamaciones,

¹³¹ Germán List Arzubide, *El movimiento estriidentista*, 104-105.

¹³² “En síntesis, el poeta entiende la revolución como detención del fluir temporal mediante la apertura de una grieta o un socavón en el curso de los días [...] La revuelta obrera es, entonces, actualización o reaparición de lo que fue arrinconado por la marcha de la historia, irrupción violenta de una presencia forjada en el hambre y la fatiga, quiebra de la uniformidad de la sucesión temporal para sumergirse en un túnel en el que se reencuentra con lo eternamente aplazado.” Corella, *El Estriidentismo y las artes*, 102-103.

resultado de un esfuerzo colectivo, ahí donde *las calles derrumbadas de sol y las suelas del cansancio sellan la protesta*. La escena rojinegra no necesariamente se debe enlazar a los ideales de Heriberto Jara, a pesar del mecenazgo del político veracruzano, pues el objetivo del grupo va más allá de filiaciones comunistas, incluso llegando a la tendencia anárquica e iconoclasta. En el texto de List Arzubide, las pancartas toman una relevancia sustancial, y es que en *la impavidez de los letreros se encaraman los hurras, cumbre del horizonte desterrado* [donde] *las banderas agitan sus voces*. Así el estridentismo, a través de la gubia convertida en pluma de Alva de la Canal, estampa en esta portadilla el regenerado objetivo del movimiento en Xalapa: el de su obra social.¹³³ Se podría pensar que en este ejemplo de *estridentismo social* la ya referida *publicitaria* es ajena, o que en todo caso se apega a parámetros enteramente propagandísticos. No obstante, en este *diorama estridentista*, es posible otear el *caligarismo* referente a la publicidad y escenas de la cinta. Como comentaba anteriormente, los fuertes influjos de las carteleras surtieron efecto en la visión artística de Alva de la Canal para el estridentismo al recurrir a elementos tipográficos y gráficos del póster del metraje alemán diseñado por los artistas Otto Arpke y Erich Ludwig Stahl [fig. 25]. En la portadilla se pueden apreciar las mismas formas prismáticas de tonos rojinegros que representan los picos de las carpas que llevaban los espectáculos al mundo *caligarista* de Holstenwall, que en el mundo estridentista, celebran la inauguración subversiva y posrevolucionaria. Además, resulta llamativo que la posición y perspectiva de estas formas es casi idéntica a la diseñada por los alemanes. Por otra parte, el uso tipográfico del título del

¹³³ “Un tropo central a este discurso, y que también está presente en el pensamiento de Vasconcelos, es el de referirse a la reconstrucción de los años 20 para completar la ‘obra’ de la Revolución, como si la creación de la nación postrevolucionaria fuera análoga a construir un edificio, pintar un mural o montar una representación teatral [...] «Para realizar esta obra, todas las manos se juntaron: lo mismo que necesariamente tuvieron que levantar el fusil, como las que se agitaron en el discurso que conmovió a los espíritus; como las que escribieron las páginas que contaron a los que esperaban que habían llegado el momento prometido [como] las que en la pared dibujaron protesta.» Christian Gerzso Herrera, “Estridentistas de Estado: la colaboración de la vanguardia postrevolucionaria con el gobierno de Veracruz, 1925-1927”, en *Mitologías hoy*, Vol. 18, 2018, 94-96. [<https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/348278>].

libro del movimiento sigue las directrices de este afiche cinematográfico, tanto en la selección de tipos con forma *sans serif* y pesos en negrillas como en la deformación parabólica de sus letras, logrando el efecto espectacular que ambos productos gráficos buscaron transmitir.

De acuerdo con la historiadora del arte Julieta Ortiz, el arte del cartel, anuncios, ilustraciones y lo que hoy llamamos diseño gráfico floreció con vigor en los campos del arte comercial, el cual se deslinda sólo en su función del arte académico. Su impacto dejó una huella palpable en algunos movimientos de vanguardia, como el cubismo, el futurismo y el *dadá*, que, en el caso particular del estridentismo, como se ha revisado en este análisis, fungió como eje de creación. Para Ortiz, los artistas ante estos lenguajes pictóricos que cobraban fuerza en las sociedades industrializadas emplearon estos modos de representación gráfica para transmitir sus mensajes. Así, el desarrollo acelerado de las sociedades occidentales se debe en parte al auge de las artes gráficas con la participación de destacados artistas que realizaron lo mejor de su obra en este campo.¹³⁴ Para Ramón Alva de la Canal y los estridentistas verse participes en este proceso de adopción de nuevos medios e integrarlos en un mismo producto deja ver no sólo un interés por romper con las posturas académicas y despreocuparse por un futuro impacto, sino, a su vez, deja ver el llamado a una estridencia universal que alentó a los artísticas a experimentar a través de distintos medios.

¹³⁴ Julieta Ortiz, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana, 1894-1939* (México: UNAM-IIE, 2003), 36-37.

Conclusiones

La obra gráfica de Ramón Alva de la Canal en la etapa veracruzana del movimiento estridentista es probablemente uno de los primeros proyectos en las artes gráficas mexicanas que logra conjuntar en un producto editorial una obra intermedial, característica singular del arte de vanguardia que se reprodujo en distintas direcciones geográficas a través de relaciones interartísticas. El estridentismo, al ser síntesis vanguardista, reprodujo a cabalidad esta característica multidisciplinar, explorando al medio y su constante transliteración artística. Por otra parte, atisbar los *dioramas estridentistas* obligaba a repensarlos desde su función social, que, en palabras de Lynda Klich, más que abogar por la construcción de un México moderno o presentar una metrópolis inalcanzable, representaron metáforas visuales [y textuales] de la realización de una efímera utopía posrevolucionaria donde la modernidad no se separó de los ideales contemporáneos.¹³⁵ Para Alva y los estridentistas, la mejor forma de llevar la idea de modernidad al especto-lector veracruzano fue a través del sueño que ofrecía la pantalla, encontrando en el arte del filme expresionista germano las emociones y sensaciones necesarias a partir de formas inorgánicas dinámicas, tipografías modernas y montajes desconcertantes de altos contrastes, aunque fuera a través de su remediación en la tinta y el papel. Por otra parte, a través de los capítulos de este ensayo se han evidenciado que, si bien fueron múltiples los parámetros estéticos y discursivos que el estridentismo utilizó para construir su imaginario vanguardista, para entender a cabalidad el origen visual de sus productos artísticos se deben considerar también la *tecnolatría*, *publilatría* y *actualidad* en la que el estridentismo se originó y desarrolló.

¹³⁵ Klich, *The Noisemakers*, 265.

En este trabajo se ha delimitado al estridentismo como una *vanguardia mediática* que retomó elementos importantes de las prácticas comunicativas modernas posicionándolas como parámetro artístico y estético, ocupándolas en su discurso y producción como *arte deshumanizado*. Lejos de ser un mero tema incidental, las dinámicas de reproductibilidad técnica y los avances tecnológicos de la época influyeron fuertemente en la creación estridentista. Por otra parte, estos *iconotextos* contienen las características de un producto intermedial que transfieren la unión multimedial de citas y elementos mediales en una cooperación conceptual.¹³⁶ En ellos se hace presente esta cualidad formal para las representaciones visuales del movimiento, suspendidas en el tiempo el movimiento (*dioramas estridentistas*), pero presentadas a través de la yuxtaposición de imágenes mentales creadas a través por la secuencia de versos que ejerce en el lecto-espectador una proyección narrativa (*imágenes equivalentistas*), integrando en un mismo producto diseño, poesía, gráfica y cinemática.

Con ello no intento aventurarme a decir que existe un “estilo estridentista”, pues, como ellos mismos lo expresaron, este no existía. Lo que sí existió fue una apertura a la experimentación. Del mismo modo, este ensayo no desea etiquetar estas imágenes artísticas, sino al contrario, expandir el campo de exploración artístico y la representación a otros territorios como el publicitario o cinematográfico, aunque bien podría ampliarse a otras disciplinas dependiendo de los medios empleados en la obra, pues al final, el arte moderno de vanguardia resulta ser un campo de estudio opulento en relaciones y expresiones interartísticas, o mejor dicho, como aludiría Clüver, intermediales.

¹³⁶ Jürgen Müller, *Intermedialität*, 83.

El caso aquí estudiado acerca de la producción estridentista de Alva de la Canal ha dejado de manifiesto el fuerte influjo que tuvieron los avances tecnológicos y la *cultura visual* de su tiempo en su obra para el movimiento, particularmente a partir de la *cultura cinematográfica* del pintor. No obstante, creo que habría que estudiar otros casos puntuales del movimiento como el del líder Manuel Maples Arce para entender de lleno el impacto que la *cultura visual* y *cultura impresa* pudieron tener en las prácticas artísticas de ésta y otras vanguardias en Latinoamérica.

Por otra parte, es necesario aclarar que, si bien el estridentismo estuvo ligado a un proyecto gubernamental jarista, en realidad este hecho surge de una reconstrucción penosa y difícil de un nuevo orden social, con un empeño decidido por crear y modernizar instituciones que fincaran las bases para un desarrollo social y económico sostenido. En aquellos años las fuerzas productivas y los sectores industriales pasaron de la estabilidad apenas conseguida en el régimen porfiriano a los consecuentes desajustes causados por la lucha armada, que, si bien la industrialización de la época se vio circunscrita a las condiciones del subdesarrollo y la dependencia, estas circunstancias marcaron el panorama económico y social de manera tan decisiva que puede decirse que ciertos rasgos fundamentales de su conformación permanecen hasta nuestros días con la democratización de la imagen, donde la mercancía o producto visual busca a su consumidor.¹³⁷ Por otro lado, referente a la conformación artística de Alva, resulta necesario considerar, como lo estableció Baxandall, que, “parte del equipamiento mental con el que un hombre ordena su experiencia visual es variable, y, en su mayoría,

¹³⁷ “Ante esta nueva situación los productores requirieron de un medio de comunicación efectivo con poder de persuasión, no sólo para apremiar a los consumidores a la adquisición de bienes, sino para establecer estrategias de fascinación por la idea de poseerlos. Todo ello propició, en el campo de las artes visuales, el surgimiento del cartel y del arte comercial, cunado los roles de la imagen y la palabra se transformaron en fuerzas de persuasión requeridas por una floreciente economía de consumo.” Ortiz, *Imágenes del deseo*, 20-29.

culturalmente relativo, en el sentido en que está determinado por la sociedad que ha influido su experiencia. [...] El pintor o artista visual responde a eso; la capacidad visual de su público debe ser su medio.”¹³⁸ Como bien menciona este autor, cualesquiera que sean sus propias habilidades profesionales especializadas, el artista es un miembro de la sociedad para la cual trabaja y con la que comparte su experiencia y hábitos visuales. Alva de la Canal compuso las imágenes para el proyecto estridentista en Veracruz a partir de estas experiencias y hábitos visuales afines a los parámetros del movimiento, sin olvidar y responder a la democratización de la imagen del mundo moderno.

Entiendo que se podría refutar esta apreciación al circunscribir dicha producción como una ramificación del expresionismo alemán del filme de Wiene. Sin embargo, como mencionaba, tanto el movimiento germano como en el mexicano renunciaron a tener “un estilo definido”; en cambio, ambos conglomeraron una serie de elementos visuales de su tiempo, por lo cual dicha objeción sería un tanto reduccionista y acotada a la ya superada historia de los estilos.¹³⁹ Comparto la interpretación de Julieta Ortiz, cuando menciono que mecanismos mediáticos de la sociedad de consumo impulsaron en gran medida la diversidad iconográfica de las artes visuales de los veinte. El ejercicio intermedial de Alva de la Canal y los estridentistas es sólo uno de la serie de advenimientos de la estética posmoderna y el supuesto fin de la modernidad, que en un primer momento reflejaron fascinación por la industria, la máquina, la velocidad, la fuerza o el progreso, y que pronto se convirtió en crítica de esta efímera prosperidad del capitalismo. Como Ortiz lo señala, “los artistas, con un sentido premonitorio, se percataron de que esta producción habría de transformar, asimismo,

¹³⁸ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 60.

¹³⁹ Renato Poggioli refiere al papel antagonista, intenso y expresivo que caracteriza a la vanguardia alemana que no buscó una forma exclusiva de estética. Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, 38.

valores tradicionales en el arte occidental. Es este espíritu de las sociedades industriales el que conformó, entre otros factores, al arte del siglo XX.”¹⁴⁰ Estamos ante una de las primeras representaciones irónicas que señalaban ya las directrices paradójicas del caótico mundo moderno. Por último, vale recordar las preocupaciones de Walter Benjamin sobre *el arte en la era de la reproducción mecánica*, donde se sugiere que en estos procesos de proliferación “la humanidad... puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden.”¹⁴¹ De forma irónica, el estridentismo fijó en la *locura* y dinamismo de los veinte este placer estético proveniente del consumo mediático, pero, en su lectura, deja notar un exacerbado desasosiego al dinamismo producido por una sardónica *agorafobia espiritual*.

¹⁴⁰ Julieta Ortiz, *Imágenes del deseo*, 19-20.

¹⁴¹ Walter Benjamín, “*Illuminations*”, en *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Inglaterra: Penguin Books, 2008).

Corpus

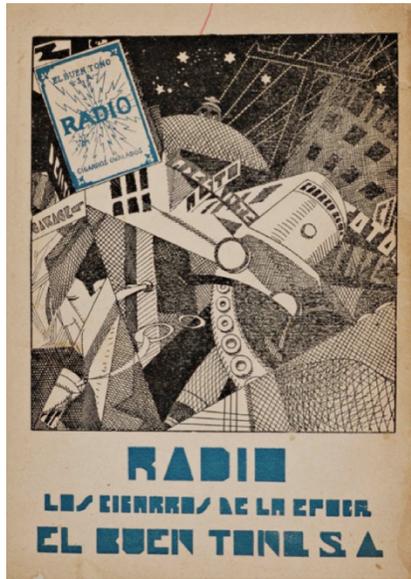


Fig. 1 y 2

Lucky Strike, Stuart Davis, 1921. Óleo sobre lienzo. MoMA. A la derecha publicidad posiblemente realizada por Bolaños Cacho para cigarrera *El Buen Tono*. En la escena se observa a un personaje similar a otras representaciones estridentistas del poeta veracruzano. Imagen de Centre of Latin American Studies. Cambridge.

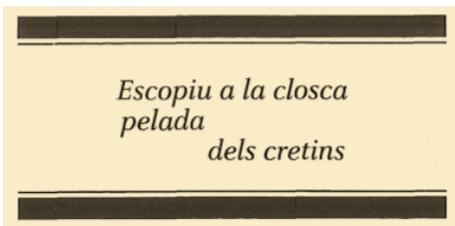


Fig. 3

L'irradiador del port i les gavines, Joan Salvat-papasseit, 1921. Impresión en linotipos. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fig. 4

Fotografía de Manuel Maples Arce, 1924. Plata sobre gelatina, impresión de época. 14 x 8.5 cm. MUNAL.



Fig. 5

Convite de los hermanos Alva. Colección Salvador Alva. Imagen tomada del libro El cartel cinematográfico mexicano.

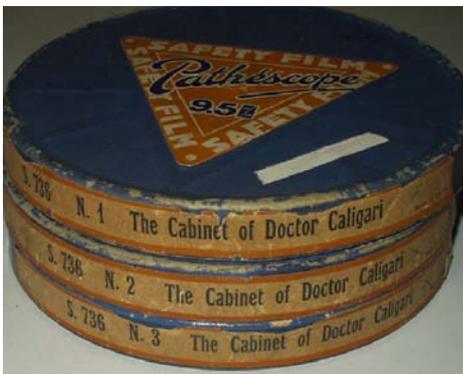


Fig. 6

Lata de cinta The Cabinet of Doctor Caligari. 1920. British Pathéscope.

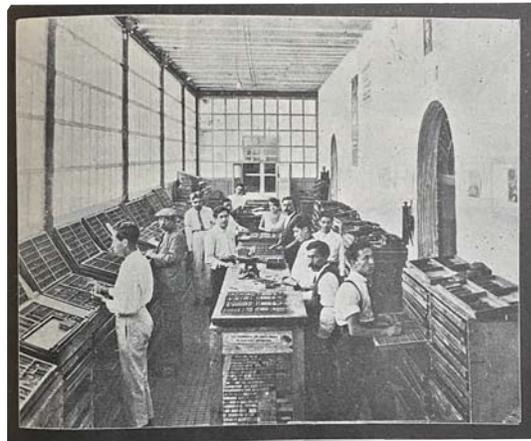
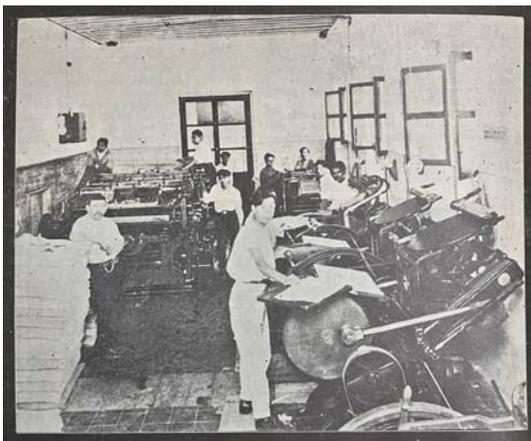


Fig. 7 y 8

Departamento de prensa y personal de los Talleres Gráficos del Gobierno del Estado. Horizonte, No. 6, septiembre, 1926.



Fig. 9 y 10

Horizonte No.1 [ultra], Wladyslaw Jahl-Norah Borges, 1922. 27 x 26.5 cm. Impresión en fotograbado. Colección de la biblioteca de Gerardo Diego.

Horizonte No.8 [estridentista], Ramón Alva de la Canal, 1926. 31.5 x 23 cm, Impresión en fotograbado. Centro de Estudios Juanramonianos.



Fig. 11

Sello Ediciones de Horizonte, Ramón Alva de la Canal, 1926.

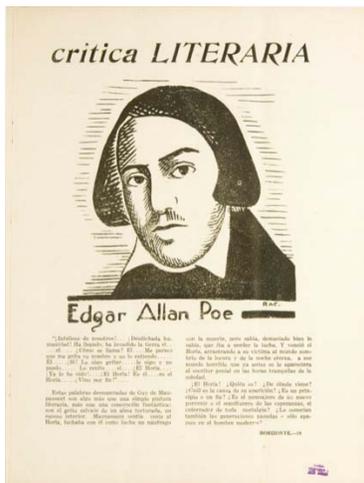


Fig. 12, 13, 14 y 15

Paratextos en Horizonte, Ramón Alva de la Canal, 1926. 31.5 x 23 cm, Impresión en fotograbado. Centro de Estudios Juanramonianos.



Fig. 16

¡Oh Ciudad INFANTIL!, Luis Quintanilla (poema)-Ramón Alva de la Canal (gráfica). En *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*. Núm. 4, julio, 1926. Centro de Estudios Juanramonianos.



Fig. 17

Das Cabinet des Dr. Caligari, Hermann Warm (dirección de arte)-Walter Reimann y Walter Röhrig (escenografía). Director Robert Wiene, 1920. Decla films.



Fig. 18

La ciudad en llamas, George Grosz.
1915-1916. Óleo sobre tela. Museo
Thyssen-Bornemisza.

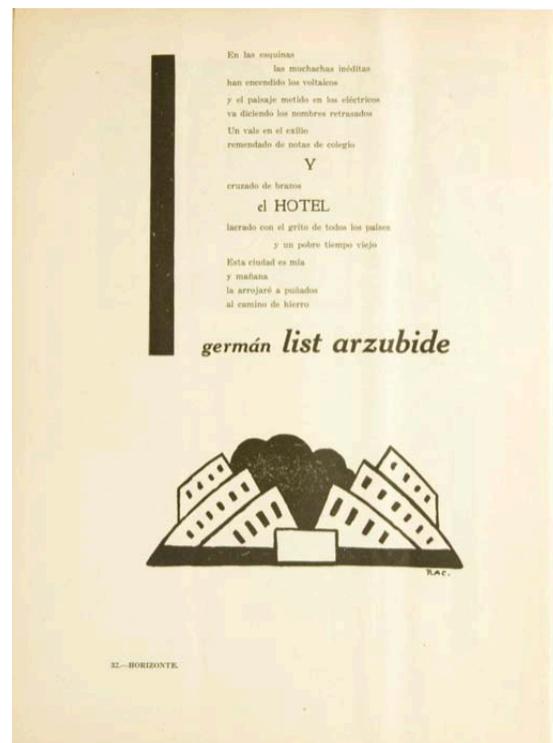
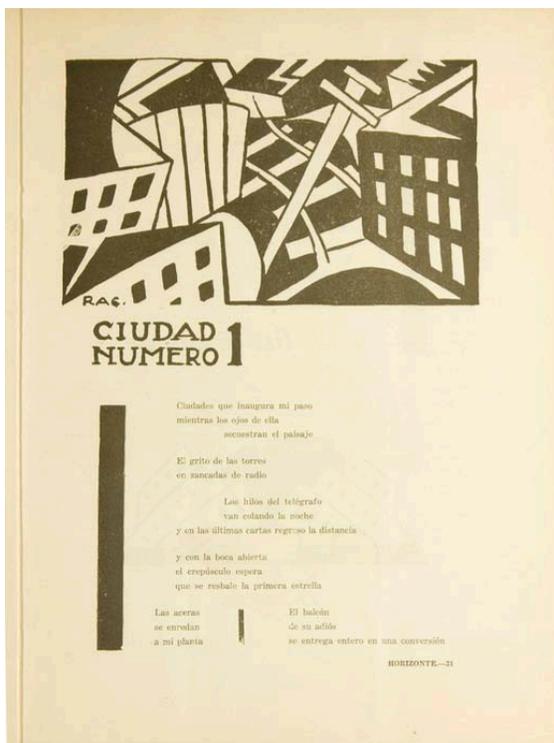


Fig. 19

CIUDAD NÚMERO 1, Germán List
Arzubide (poema)-Ramón Alva de la
Canal (gráfica). En *Horizonte. Revista
mensual de actividad contemporánea*.
Núm. 7, octubre, 1926. Centro de
Estudios Juanramonianos.

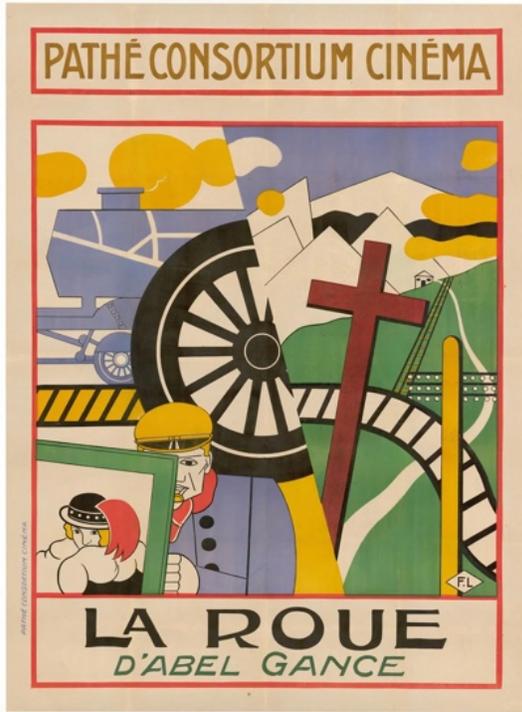


Fig. 20

Póster de La Roue, Fernand Léger. 1923. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

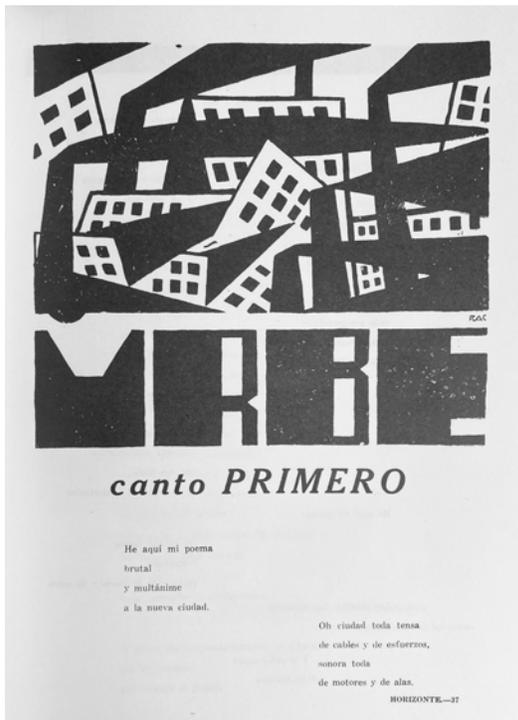


Fig. 21

Urbe, Manuel Maples Arce (poema)-Ramón Alva de la Canal (gráfica). En *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*. Núm. 2, mayo, 1926. Imagen tomada del facsímil del FCE.



Fig. 22

Portadilla para "El movimiento estridentista", Ramón Alva de la Canal. 1926. Grabado en madera reproducido en cliché fotográfico. Colección de James Oles.



Fig. 23

El movimiento V.P., Alberto Diaz. 1921.



Fig. 24

Revolución, Manuel Maples Arce (poema)-Ramón Alva de la Canal (grabado). 1926. En *Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea*. Núm. 8, noviembre, 1926. Centro de Estudios Juanramonianos.



Fig. 25

Póster *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Otto Arpke, Erich Ludwig Stahl. 1919. Litografía. 93.8 x 68.9 cm. MoMA.

Bibliografía

- Agrasánchez, Rogelio, y Charles Ramírez Berg. *Carteles de la época de oro del cine mexicano. Poster art from the Golden age of Mexican cinema*. México: Archivo Fílmico Agrasánchez-UDG, 1998.
- Amador, María, y Jorge Ayala Blanco (eds.). *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación General de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1986.
- Baciu, Stefan. *Estridentismo. Estridentistas*. Xalapa: IVEC. 1995.
- Barlow, John. *German Expressionist Film*. Indianapolis: Twayne Publishers, 1982.
- Basilio, Librado. *Ramón Alva de la Canal*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción y otros textos*. Buenos Aires: Godot, 2015.
- Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA, 2002.
- Capitanachi, Daniel (coord.). *Estridentópolis: un correlato histórico del urbanismo y la arquitectura de principios del siglo XX en Xalapa, México*. Veracruz, IVEC, 2019.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano*. México: Domés, 1985.
- Chávez, Daniar y Vicente Quirarte (coord.). *Nuevas visitas al estridentismo*. Toluca: UAEM, 2014.
- Corella, Miguel. *El Estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 1997.
- Clüver, Claus. "Intermediality and Interart Studies". En Jens Arvidson (et. al.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vol. I (1986-1920)*. México: IIE-UNAM, Cineteca Nacional, 1981.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vol. II (1920-1924)*. México: IIE-UNAM, Cineteca Nacional, 1993.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vol. III. Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*. México: IIE-UNAM, INAH, 2013.
- Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse*. México: FCE, 1979.
- Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico*. México: Océano, 1984.
- Eisner, Lotte. *L'Écran Démoniaque: Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*. Paris: André Bonne, 1952.
- Fauchereau, Serge (ed.). *Germán Cueto*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- RM, 2004.
- Flores, Tatiana. *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes*. New Haven-London: Yale University Press. 2013.

- Garone, Marina, María Andrea Giovine (ed). *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Ciudad de México: UNAM-IIB, 2019.
- Garone, Marina. *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo. Panorama histórico y nociones básicas para su reconocimiento*. México: BUAP, 2009.
- González Aktories, Susana (et al.). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: UNAM, 2021.
- González Matute, Laura. *Escuela de pintura al aire libre y centros populares de pintura*. Ciudad de México: CENDIAP. 1997.
- Horizonte 1926-1927*. Ed. Facsimilar. Col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-Gobierno del Estado de Veracruz-Museo Casa Estudio Diego Rivera- INBA, 2011.
- Hedling, Erik, Britta Lagerroth (ed.). *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam: Brill Rodopi, 2002.
- Klich, Lynda. *The Noisemakers: Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico*. California: University of California Press, 2018.
- Leal, Felipe. *El documental de la Revolución mexicana. Filmografía: 1910-1914*. México: Pablos-Voyeur, 2012.
- List, Germán. *El movimiento estridentista*. Xalapa: Ediciones Horizonte, 1926.
- List, Germán. *El movimiento estridentista*. Ciudad de México: Alias, 2019.
- Maples, Manuel. *Soberana Juventud. Memorias II*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2010.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Monahan. Kenneth (et al.). *Estridentismo vuelto a visitar*. Xalapa: IVEC, 1997.
- Müller, Jürgen. *Intermedialität. Former moderner Kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. México: Austral-Planeta. 2020.
- Ortiz, Julieta. *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana, 1894-1939*. México: UNAM-IIE, 2003.
- Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México: UAM Azcapotzalco, 1997.
- Poggioli, Renato. *The Theory of The Avant-Garde*. Massachusetts: The Belknap Press, 1968.
- Rashkin, Elissa. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: FCE-UAM-UV. 2014.

- Rashkin, Elissa. “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine”. En *Ulúa*, núm. 12, Universidad Veracruzana. Julio-diciembre, 2008.
- Rosales, Sofía. “El artista Alva de la Canal”. En *México en el arte*. INBA, SEP, núm. 20. 1987.
- Rosales, Sofía. “Ramón Alva de la Canal tiene la palabra”. En *Artes plásticas*, vol.1, núm. 4. Noviembre. 1986.
- Rosales, Sofía. *Ramón Alva de la Canal*. Ciudad de México: CENIDIAP/ abrev.ian videos, 2012, 26 min.
- Saborit, Antonio (coord.). *El Universal Ilustrado. Antología*. México: FCE-El Universal, 2017.
- Schapiro, Meyer. *Modern Art. 19th and 20th Centuries*. Nueva York: Geroge Braziller, 1978.
- Schneider, Luis M. *El estridentismo: México 1921-1927*. México: UNAM-IIE, 1985.
- Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad de la literatura mexicana en polémica*. Ciudad de México: FCE. 1975.
- Siqueiros, David A. *Me llamaban el coronelazo*. México: Biografías Ganesa, 1977.
- Stanton. Anthon y Renato González Mello (coord.). *Vanguardia en México, 1915-1940* [Catálogo de exposición]. México: INBA. 2013.
- Vela, Arqueles. *El modernismo. Su filosofía, Su estética. Su técnica*. México: Porrúa, 1949.
- Wagner, Peter (ed.). *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. New York: de Gruyter, 1996.
- Worringer, Wilhelm (trad. Mariana Frenk). *Abstracción y naturaleza*. México: FCE, 1953.
- Zurián, Carla. *Fermín Revueltas. Constructor de Espacios*. México. RM-INBA. 2002.