

692

Silvia Pappé  
**Estridentópolis:**  
urbanización y montaje



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

*c o l e c c i ó n e n s a y o s*

Silvia Pappe es Doctora en Letras y trabaja desde hace más de veinte años como Profesora-Investigadora en el Departamento de Humanidades, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Imparte cursos a nivel licenciatura y posgrado; sus líneas de investigación son teoría de la historia y la historiografía, historiografía cultural del siglo XX, y crítica Literaria. Entre sus publicaciones se encuentran los libros: *La mesa de trabajo, un campo de batalla. Una biografía intelectual de Walter Benjamin*. México, UAM-A, 1986; *Desconfianza e insolencia. Estudio sobre la obra narrativa de Augusto Roa Bastos*. México, UNAM, 1987; *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. (Con la colaboración didáctica de María Luna Argudín.) México, UAM-A, 2001. Ha coordinado los libros: *Modernidad y posmodernidad*, México, UAM-A 1993 (Colección Cruce de Frontera 2); *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*, México, UAM-A/UIA, 2000; y *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*, México, UAM-A/ CONA-CyT, 2004. Junto con María Luna Argudín, coordina la colección *Cuadernos de Debate*.





# **Estridentópolis: urbanización y montaje**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

RECTOR GENERAL

Dr. José Lema Labadie

SECRETARIO GENERAL

Mtro. Luis Javier Melgoza Valdivia

**UNIDAD AZCAPOTZALCO**

RECTOR

Dr. Adrián de Garay Sánchez

SECRETARIA

Dra. Sylvie Turpin Marion

COORDINADORA GENERAL DE DESARROLLO ACADÉMICO

Dra. Norma Rondero López

COORDINADOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

DJ Jorge Morales Aceves

JEFE DE LA SECCIÓN DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN EDITORIALES

DCG Edgar Barbosa Álvarez Lerín

COLECCIÓN

ensayos

14

Silvia Pappé

# Estidentópolis: urbanización y montaje



2893518

Los derechos de las imágenes reproducidas en este libro pertenecen a:

© Col. Ing. Silvestre Revueltas: III, V, XXXIV, XXXIX

© Familia Alva de la Canal: XI

© Col. Blanca de Maples Arce: XIX

© Ing. Clemente Orozco Valladares / Museo de Arte Carrillo Gil: X, XXII, XXIII

© Museo Nacional de Arte: XX

© Col. Fototeca del INAH, Pachuca: XXIV

© Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*, 1934: XXXVII

El dibujo de Harry M. Petit, *La cosmópolis del futuro*, de 1908, fue publicado por Moses King, y reproducido en Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, 2004

Del libro Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, se tomaron las siguientes imágenes que forman parte del texto original: I, VI, VII, IX, XVIII, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX

Del libro Manfred Heiting, *Edward Weston 1886-1958*, 2001: XVII

Del libro Margaret Hooks, *Tina Modotti 55*, 2002: XXXVIII

Del *Universal Ilustrado* provienen las caricaturas: XXI, XXXII

**ISBN 970-31-0518-1**

Diseño: no pase. Eugenia Herrera•Israel Ayala

**Primera edición, 2006**

© **Silvia Pappe Willenegger**

© **D.R. 2006 Universidad Autónoma Metropolitana**

**Unidad Azcapotzalco**

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas

C.P. 02200, México, D. F.

Tel. 53 18 92 22 y 23

sec-editorial@correo.azc.uam.mx

Impreso en México

*Printed in Mexico*

*Para Eduardo*



## Agradecimientos

**E**ste ensayo forma parte de un proyecto de investigación inscrito en la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, que obtuvo apoyo de CONACyT. Las discusiones en los seminarios de historiografía y modernidad con colegas y alumnos de posgrado, muchos de ellos de otras áreas disciplinarias, enriquecieron el texto. Agradezco especialmente las lecturas y observaciones que en distintos momentos hicieron Saúl Jerónimo Romero, Teresita Quiroz Ávila, María Luna Argudín, Déborah Dorotinsky y Víctor Díaz Arciniega.

Mi agradecimiento a la familia Revueltas Valle, en especial a José Silvestre Revueltas Valle, por su interés y por el permiso de reproducción de las obras que forman parte de la colección Ing. Silvestre Revueltas.

De gran ayuda fueron los apoyos brindados por Carlos Martínez Ruiz, Nancy Ortega Jiménez y Marisol Muñoz Juárez.



## Historias.

### Una nota preliminar en torno al set

En la década de 1920, un grupo de jóvenes poetas y artistas gráficos emprenden la construcción de Estridentópolis, una ciudad literaria. Manifiestos, relatos, artículos y entrevistas; metáforas y perspectivas innovadoras; exposiciones, revistas, libros y escándalos públicos son sus planos, sus herramientas y sus materiales de construcción. El lugar de la acción: la ciudad capital, pero también algunas capitales del interior como Puebla, Jalapa y Zacatecas. Ciudades de provincia a la par con las metrópolis internacionales y las urbes imaginarias.

En los mismos años, los gobiernos posrevolucionarios de México se ven confrontados con la enorme tarea de mostrar resultados concretos de la Revolución mexicana, de cumplir por lo menos con algunos reclamos sociales y contrarrestar otros, de enfrentarse a la presión de los distintos grupos y facciones, cediendo a veces y diluyendo sus peticiones, exiliando y eliminando a los caudillos y opositores más peligrosos. Asimismo, se trata de constituir, renovar y adecuar las instituciones que fomenten sus tareas, las encaucen y permitan su control. También aquí se planea

y se construye: en los ámbitos político-sociales se observan pocas demoliciones, lo más se reconceptualiza, se remodela. Trabajo de fachadas, podría decirse, ya que la tarea mayor es encontrar la forma más eficiente de integrar las contradicciones y las oposiciones en un todo controlable y, en el mejor de los casos, hasta convincente. En la política, los procesos de construcción y reconstrucción, derrumbe y renovación forman parte de una vida cotidiana contradictoria: las expectativas no se cumplen, nada parece concluir jamás y, a la vez, todo parece haber estado aquí desde siempre, visible, aunque no siempre evidente.

La enorme avalancha de estudios históricos especializados en torno a la Revolución mexicana y los años que siguen las luchas armadas,<sup>1</sup> contrasta con la visión reducida pero ampliamente difundida, de los años veinte como una década de institucionalización y de construcción del Estado mexicano posrevolucionario. No pretendo narrar una historia política y cultural de los años veinte mexicanos, pero ante esta desproporción, quizás no esté demás señalar algunos puntos de orientación, pese a que el ensayo en torno a los aspectos urbanos del movimiento estridentista parte precisamente del supuesto de que la ciudad literaria no refleja una realidad material; permite, en todo caso, miradas y observaciones que iluminen aspectos y experiencias apenas perceptibles en otros discursos. En este sentido, la visión que rige esas notas anticipa parcialmente los efectos del propio estudio.

Al parecer, ubicar históricamente el estridentismo no presenta mayores dificultades. Para la historia literaria, el movimiento inicia con un acto de voluntad: Manuel Maples Arce, un joven estudiante de leyes originario de Tuxpan, Veracruz, redacta, diseña e imprime

<sup>1</sup> Cfr. Luis Barrón, *Historias de la Revolución mexicana*, 2004.

el manifiesto *Actual No. 1*, y lo fija, “una noche de diciembre de 1921”, en los muros de la ciudad de México. A este inicio categórico le corresponde un fin abrupto, estudiado por la historia política: el general Heriberto Jara, gobernador del estado de Veracruz, es destituido de su cargo los últimos días de septiembre de 1927. En su gobierno colaboran en este momento varios de los principales representantes del movimiento estridentista: Manuel Maples Arce ocupa el puesto de secretario de gobierno; otros como Germán List Arzubide, Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal, apoyan la secretaría de gobierno con distintos proyectos educativos y culturales; otros más colaboran desde lejos. La notoria presencia de poetas, pintores y grabadores estridentistas en Jalapa parece legitimar la juguetona iniciativa de renombrar la capital veracruzana como Estridentópolis<sup>2</sup>; los enemigos políticos de los vanguardistas no comparten su sentido de humor; expresan, al contrario, su creciente preocupación por la “estridentización” de la entidad.

Lo que comparten el inicio y el fin del movimiento, es el carácter disonante que corresponde a la actitud subversiva y, en ocasiones, beligerante: “...el estridentismo no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual, como las que aquí se estiman; el estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción”. La afirmación de Manuel Maples Arce se convierte en el lema que, décadas después, será retomado simbólicamente por Luis Mario Schneider, el primer historiador literario que se ocupa a fondo del movimiento.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Si bien el nombre se hace explícito para el caso de Jalapa, la construcción y el montaje de Estridentópolis en tanto ciudad literaria, objeto de este ensayo, se debe entender de una manera mucho menos concreta.

<sup>3</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, 1970.

La diferencia consiste en los procesos y sobre todo en las historias de las cuales forman parte inicio y fin. Con su primer manifiesto, Maples Arce se inscribe en un conjunto de movimientos de vanguardia literaria y estética internacional, y si bien no cuenta todavía con una obra literaria más allá de poemas escritos en la adolescencia, se da a conocer como lector y potencial interlocutor, miembro de una comunidad cuyo “Directorio de Vanguardia” cierra el manifiesto. Pese a las referencias a otras vanguardias, el estridentismo no es su resultado ni una simple imitación de voces ya maduras o de búsquedas que se encuentran en distintos estados de constitución y difusión. Nace y se manifiesta en medio de la explosión de vanguardias europeas y latinoamericanas, donde desarrollará lo que considera su propio campo experimental.

Si el inicio queda documentado con el manifiesto de un acto de rebeldía literario-cultural, el fin pertenece a un ámbito distinto: el golpe contra el general Jara se ajusta a las prácticas usadas en los procesos de centralización del poder político que tienden a la eliminación de los proyectos más radicales. El gobierno de Jara se ve especialmente perjudicado por los crecientes enfrentamientos entre miembros de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) y otras organizaciones obreras. La situación se agrava por la pérdida de la solvencia económica del gobierno estatal debido ante todo a la negativa de las compañías petroleras de tratar con autoridades estatales más exigentes que las federales. A ello se suman las discusiones en torno a las aspiraciones reeleccionistas de Álvaro Obregón, cuyos contendientes Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez se levantan en armas poco después, son asesinados; en el estado de Veracruz, Adalberto Tejeda comparte las ambiciones reeleccionistas. En conjunto, estos hechos y constelaciones llevan a la destitución de Heriberto Jara y de

su equipo de trabajo.<sup>4</sup> Igual que otros, los estridentistas pierden su empleo, y queda trunco un proyecto educativo-cultural que formaba parte de una política revolucionaria más radical de lo que el centro, en nombre de la federación, está dispuesto a realizar o incluso tolerar.

No obstante lo anterior, no sería del todo correcto afirmar que el grupo estridentista se dispersa por la caída de Heriberto Jara: no todos los miembros del movimiento estridentista se encuentran colaborando con el secretario de gobierno, el licenciado Mables Arce; y ya desde antes de ir a Jalapa, algunos de ellos habían planteado tomar por caminos diversos, Germán List Arzubide había sugerido incluso la necesidad de lanzar otro manifiesto, el último. Su libro, *El movimiento estridentista*, publicado en Jalapa por la editorial Horizonte con fecha del 31 de diciembre de 1926, se puede entender en este sentido.<sup>5</sup> En todo caso, sería más adecuado pensar que de varias empresas colectivas, ésta, la única que contaba con un espacio amplio, con recursos financieros regulares, y con un fuerte respaldo gubernamental, también fue la última bajo el sello del estridentismo, aunque no la última en términos de otros proyectos de vanguardia donde de manera más abierta seguirán participando algunos de los estridentistas.

Empresas colectivas son los manifiestos estridentistas 2, 3 y 4, y en general, la actitud subversiva e iconoclasta y la intención declarada de provocar y escandalizar a una sociedad cerrada; son la rebelión literaria, las propuestas, los experimentos, la parodia

<sup>4</sup> Cfr. Carmen Blázquez, *Breve historia de Veracruz*, 2000, pp. 188 ss.

<sup>5</sup> Cfr. Schneider, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, 1970; y Silvia Pappe, "El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia", tesis de doctorado, 1998. Por otra parte, no en vano Germán List Arzubide cierra la supuesta "historia" del movimiento con la palabra "fin".

y la discusión. Aparte de las empresas colectivas, podemos hablar de espacios comunes: las exposiciones y las revistas netamente estridentistas *Zig-zag*, *Irradiador* y *Horizontes*, pero también publicaciones periódicas como *El Universal Ilustrado*. Y claro, están los espacios simbólicos compartidos: el Café de Nadie, el edificio estridentista, Estridentópolis. Entre los pintores y grabadores que participan en el movimiento, los proyectos comunes incluyen además las Escuelas de Pintura al Aire Libre<sup>6</sup>, murales, otros manifiestos, y las organizaciones laborales que rebasan el ámbito estrictamente sindical, como es el caso del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores, y Grabadores Revolucionarios de México<sup>7</sup>.

Algunas de las iniciativas colectivas, de las líneas temáticas y estéticas trazadas y de las intenciones hechas públicas por los estridentistas, continuarán aun después de 1927. Toca sobre todo a los grabadores y pintores retomar las muy diversas actitudes de protesta. Nuevamente un manifiesto, el “1er manifiesto treintatrentista”, que da inicio a uno de los proyectos más inmediatos, ¡30-30! A partir de 1928, este grupo que se lanza contra la Academia de Pintura y “en general, toda clase de zánganos y sabandijas intelectualoides”, organiza exposiciones y publica una revista bajo el mismo nombre. Junto con otras publicacio-

<sup>6</sup> La primera se fundó en 1913; tuvieron un fuerte auge en los años veinte y treinta; con una función “desacademizante”, representan en su momento distintas tendencias.

<sup>7</sup> El Sindicato (1922-1925) no siempre lleva la designación de “Obreros técnicos”; en ocasiones, incluso queda con el nombre simplificado de “Sindicato Nacional de Pintores”. Una década después, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR 1933-1937) seguirá incluyendo entre sus peticiones laborales diversas propuestas ideológicas para la enseñanza y sobre todo para la práctica profesional de los artistas.

nes periódicas como *Forma*, *Norte* y *Crisol*, constituyen los medios que siguen proyectando los imaginarios urbanos modernos que los estridentistas habían fomentado. Una y otra vez, las nuevas manifestaciones artísticas aluden al movimiento estridentista: en 1930, la exposición organizada por ¡30-30! es intitulada “De la vida del café” e inaugurada por Manuel Maples Arce; los anuncios de la revista *Norte* que se edita en Veracruz a partir de 1928, indican como contacto en Jalapa a Germán List Arzubide.

Reitero: pareciera de lo más sencillo contar una historia, la historia del movimiento estridentista, de sus miembros y de quienes participaron desde cerca con su obra. Se podría relatar cómo al primer manifiesto que lanza Manuel Maples Arce se suman, con sus textos e intenciones, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Kyn Taniya, entre otros; y cómo aquello que apenas se está perfilando como movimiento, ofrece un espacio donde publicar poemas con elementos estéticos y temáticos similares, compartir la actitud insolente frente a determinadas prácticas literarias y culturales, y planear acciones en común que hacen eco de otros movimientos artísticos.

Se podría presentar un resumen de las discusiones sobre el arte y sus funciones estéticas y sociales y mencionar, al mismo tiempo las revistas que se leen, los espacios que abren algunos periódicos a los debates; y se podría intentar una descripción de un ambiente intelectual cargado de las tradiciones literarias que abarcan desde el estudio de la literatura clásica hasta la participación en los juegos florales; desde las expresiones tardías del modernismo hasta los experimentos vanguardistas, desde la lectura de poetas cercanos como Ramón López Velarde o José Juan Tablada, hasta la lectura y la traducción de escritores franceses, ingleses, norteamericanos.

Un poco más complejo sería narrar los posibles impactos que tiene crecer al final de un régimen político y en medio de movimientos de protesta, rebeliones armadas, propuestas ideológicas que pretenden ponerle fin; qué impactos posibles tiene educarse tanto con aquellos que se habían formado en el porfiriatto y que participan activamente en sus políticas, como con aquellos otros que planean su transformación o incluso su fin. Se podría relatar qué significa ser adolescente en estos momentos de ruptura violenta y vivir, también, las contracorrientes, la defensa de formas de entenderse como país, como sociedad. Y sin duda alguna, se tendría que relatar lo complejo que resulta en la retrospectiva el que algunos de estos jóvenes experimenten en el campo de la estética y en el del comportamiento social, que rompan con las reglas y asuman actitudes iconoclastas, sin dejar de ser solemnes respecto a un futuro inmediato que planean, porque todos lo planean, a la vez que perciben y expresan la total incertidumbre.

No todos se lo plantean, pero uno tendría que narrar qué significa crecer en medio de eso, estudiar (o no), participar en las luchas sociales o no, verse involucrados, afectados, perjudicados. Y para narrarlo, uno tiene que imaginarse un país después de las luchas armadas, un país con una constitución reformada, un país que se da a la tarea de proyectar instituciones, y donde los más diversos grupos siguen marchando, protestando, organizando huelgas, levantándose en armas. Porque el ambiente también está cargado de problemas irresueltos y de conflictos sociales, de luchas por el poder, de fuerzas que se siguen reacomodando, de brotes de violencia. Las repercusiones, a veces locales o regionales, a veces nacionales, se traducen en asesinatos políticos, en la eliminación de los contrarios, en la manipulación, las promesas. En los extremos opuestos de este México posrevolucionario efervescente, ciertamente hay otros Méxicos, aquellos donde no cambia nada,

donde poco se espera, donde las estructuras parecen no moverse. Y están las expectativas, las negociaciones, los intereses. Y está, desde luego, el otro ámbito de transformación que sólo en ocasiones coincide o se acerca a los cambios provocados por la revolución: el ámbito de la modernización urbana posterior al porfiriato. Los nuevos medios de comunicación, el surgimiento de la radio, los transportes eléctricos y el creciente número de transportes privados (automóviles, motos) adquieren importancia por las nuevas percepciones: la transmisión de voces y de mensajes, la posibilidad de acortar distancias, de trasladarse físicamente o con la voz, el impacto de sonidos con un alcance mayor. La modernización en la urbe implica una conciencia cambiante de las experiencias que se observan al participar en manifestaciones, en marchas, en motines, como parte de una masa anónima.

En medio de todo eso, no sólo cambian las perspectivas, también se construyen otras: surgen nuevas subjetividades, con nuevos puntos de vista. Tendríamos que hablar, entonces, de miradas, pero ¿las miradas de quiénes?

La historia política registra, para los años del estridentismo, a Álvaro Obregón y a Plutarco Elías Calles como presidentes; Francisco Villa es asesinado; irrumpen huelgas como la de los tranviarios en la ciudad de México y la de los inquilinos en Veracruz; hay protestas sociales y las memorias inmediatas y lejanas distorsionan la experiencia. Inicia la guerra cristera que atiza conflictos políticos... En general, los procesos de institucionalización, de pacificación, de domesticación de la revolución no resultan del todo. ¿Cómo conciliar la invasión norteamericana a Veracruz, todavía presente en la memoria, con los esfuerzos gubernamentales por buscar el reconocimiento de Estados Unidos? ¿Cómo entender políticas gubernamentales de exclusión o la represión de peticiones y reclamos, en el marco de un discurso revolucionario?

Y de lo anterior, ¿qué es lo que representa simbólicamente el inicio de los años veinte en México? ¿El asesinato de Carranza o el de Villa; las elecciones y el inicio de la presidencia de Obregón o el reconocimiento de su gobierno por Estados Unidos? De tantos hechos desligados políticamente de las luchas armadas, entre ellos la sanción de la Constitución de 1917, ¿cuáles marcan un nuevo inicio en las relaciones entre el Estado, las instancias gubernamentales, y la sociedad en medio de complicados procesos de reorganización?

Pareciera sencillo ubicar históricamente el movimiento estridentista, si no fuera porque, como en toda historia, hay que seleccionar lo que se quiere contar y decidir las estrategias para comprender y unir las partes relevantes. Considerando que el inicio y el fin del movimiento estridentista pertenecen a historias distintas, y que no delimitan ni las vidas, ni las obras, ni los proyectos que unen a varios de los participantes, y considerando que el primer intento de escribir un análisis histórico que le dé sentido de conjunto a la revolución, data de 1934, y parte de una visión socialista, hay que plantear una pregunta que atraviesa tanto estas notas preliminares como el libro en su conjunto: ¿cómo integrar al conocimiento que existe sobre una época determinada aquello que se expresa en una lógica distinta, el orden estético de un texto literario, por ejemplo?, ¿el orden que permite sistematizar y organizar los elementos que favorecen determinadas interpretaciones históricas, o el orden experimental de un grupo de jóvenes cuyos proyectos y obras de creación inciden en la manera misma en que aún en la actualidad podemos ver esta época?

Si bien eso siempre es una pregunta difícil, en el caso de un movimiento de vanguardia (de protesta, de ruptura, que irrita y provoca a quienes representan “la buena sociedad”), esta pregunta adquiere un peso especialmente delicado, ya que puede sugerir

que la época contra la cual protestan los jóvenes poetas y a la cual se enfrentan, tenga mayor pertinencia, sentido y referencia cualitativa que los juegos y experimentos literarios.

De una síntesis histórica, un contexto, una semblanza de los autores, el lector espera orientación: las bases y los referentes necesarios para un estudio más particular. Pero hay casos en que eso engaña, y el movimiento estridentista, la “vanguardia de actualidad”, es un caso así. La información, los datos históricos, incluso las interpretaciones sobre la época, producen una ilusión, la ilusión de saber de qué se trata. Y es una ilusión porque orienta y desorienta a la vez, dada una de las hipótesis que sostienen este ensayo: la mirada estridentista percibe ante todo lo fragmentario, los procesos abiertos, lo indecible y lo caótico de su época. Lo que son los veinte en tanto experiencia y percepción, no en tanto significado que se lograría establecer en años posteriores. Sus textos al igual que una parte representativa de la obra plástica, son a la vez resultado de una serie de experimentos de desestructuración estética, y representación simbólica de una época donde algunos aspectos de una estructura social determinada dejaron de ser funcionales, sin que hubiera claridad acerca de lo que pueda sustituirlos.

¿Hasta qué grado se puede contar una historia, si se sabe que será necesario contrastar, corregir, ampliar y precisarla a partir de las miradas, los imaginarios y las expectativas que de manera simbólica encontramos en algunos textos literarios, algunas obras plásticas, en algunas experiencias personales que con frecuencia derivan en parodia? ¿Hasta qué grado, utilizaríamos una técnica decimonónica de los inicios del cinematógrafo, echando a andar imágenes fijas? Por ejemplo: conocer una ciudad silenciosa e introducir automóviles con motores de explosión y las primeras

emisiones de radio con sus escandalosas interferencias, además de las manifestaciones y los gritos y las consignas de las masas. Por ejemplo: conocer una ciudad chaparra, observar los planos de los ingenieros de un edificio de 12 pisos, además de dar por un hecho que en el imaginario existe otro edificio mucho más alto, de 40 pisos, y que cuenta con elevador.

Posiblemente, una de las transformaciones más trascendentes en este conjunto de elementos en movimiento sea su impacto en las relaciones que establece la estética vanguardista con sus ámbitos referenciales. Este impacto sólo se puede medir si de manera paralela se resignifica el conocimiento sobre la época histórica que recoge la experiencia estridentista. Lo que se diga sobre los años veinte, sobre los estridentistas y su entorno, sirva de entrada a un mundo que debe ser modificado continuamente por aquello que en cualquiera de las dos historias a las que hacen referencia el inicio y el fin del movimiento, permanece distorsionado o invisible.

Lo esencial del movimiento estridentista, he llegado a pensar, es la construcción de un punto de vista, de una determinada visión del mundo. El estridentismo representa una percepción de los años veinte que difiere de las historias políticas, sociales, económicas e incluso culturales y literarias.

Y ésta es una segunda hipótesis que parte de otra pregunta inicial: los posibles significados de una recepción literaria que se debate entre el rescate y el rechazo, entre la comparación y el desconocimiento, dado el papel que el estridentismo juega frente a distintos órdenes canónicos de la literatura: “malos poetas”, imitadores, escandalosos, inmaduros; un grupo que se interesa más por la política que por la literatura; o, en el mejor de los casos, precursores de la poesía urbana son los calificativos que se merecen durante mucho tiempo. Me parecía y aún me parece fundamental indagar en torno al papel que cumplen en la cultu-

ra mexicana como malos poetas, ante determinados factores y paradigmas relacionados tanto con la historia de la literatura como de la política.

La lectura de las diferencias, de los procesos de construcción, desembocan en un ensayo que tiene una segunda intención: repensar el potencial de una literatura aparentemente muy directa, muy ligada a las experiencias cotidianas, pero cuyas referencias no corresponden casi nunca del todo. Las pequeñas inexactitudes y los desfases, los juegos y los experimentos, más que fallas literarias, son las fisuras casi imperceptibles que permiten vislumbrar una época aparentemente conocida (históricamente), donde lo más revelador puede ser aquello que no coincide. A lo largo del ensayo, se desarrollan tres líneas de reflexión:

- La construcción de Estridentópolis, basada en líneas que atraviesan el movimiento vanguardista se extienden a los imaginarios sociales y culturales de la época, excede por mucho lo que se ha llamado una literatura de poco alcance y calidad, una imitación ingenua o pretenciosa de elementos futuristas, con ecos del dadaísmo.

- La experiencia literaria gráfica, no por su carácter fragmentario, deja de mostrar una clara idea de modernización urbana en el sentido de una urbanización de la mente, como proceso abierto, disperso, contradictorio. Comparte imaginarios y proyectos con arquitectos e ingenieros, y juega a las comparaciones con otras metrópolis; entran elementos de la técnica, el movimiento, ruidos, olores, velocidad, comunicación. Me parece (otra hipótesis) esencial observar los puntos en común, lo que une, a lo largo de unos cuantos años, a escritores, pintores, grabadores y fotógrafos: la transformación de la mirada y las perspectivas, el impacto sobre espacio y tiempo, la percepción de uno mismo como sujeto

fragmentado en un mundo fragmentado que se encuentra en un proceso de transformación posiblemente más radical de lo que las historias sobre la revolución permitan ver.

- Lo que significa un cambio de mirada (mejor dicho, lo que significa la construcción de un punto de vista y de una mirada) se puede apreciar cuando se consideran las funciones desempeñadas en el entorno cultural, social y político; y es aún más notable cuando se consideren las diferencias que marcan las experiencias de vida de los jóvenes estridentistas.

## Historias. Reparto de actores<sup>8</sup>

**E**n el estridentismo, como en muchos movimientos, confluyen orígenes, proyectos e imaginarios diversos. Ni las propuestas estéticas ni la beligerancia vanguardista se entienden a la larga, si no se trae a colación aquello que provoca el furor, la burla y el desenfado estridentista. Tampoco se comprende su ruidosa presencia a no ser que se relacione con la pretensión de participar en la discusión en torno a las funciones con las que debe o no cumplir el arte, en la creación de nuevas expresiones estéticas, y en la transformación de los espacios públicos. Los vínculos entre escritores, pintores, músicos y su público se entretejen con lo que se comprende vagamente como “la ciudad”, de modo

<sup>8</sup> Las opiniones acerca de quiénes formaron parte del movimiento estridentista, son divididas. Para una discusión más específica, véase los trabajos de Luis Mario Schneider; el libro publicado en ocasión a una reunión académica y de homenaje, *Estridentismo: memoria y valoración*, coordinado por Esther Hernández Palacios; algunos estudios en torno a las artes plásticas en los años veinte, entre otros.

que ésta se constituye en un espacio simbólico privilegiado cuyos significados rebasan un lugar donde se vive, se trabaja, y se pasea.

Algunos de los principales actores que dentro y fuera de su obra construyen y habitan este espacio urbano simbólico, se presentan a continuación. Más de uno se concibe a sí mismo y a otros miembros del movimiento como personajes literarios, o los representa gráficamente. Las observaciones y auto-observaciones afectan profundamente la percepción que se tiene de los estridentistas.

Posiblemente, la autobiografía de Manuel Maples Arce<sup>9</sup> sea la más extensa; para su actuación estridentista, sin embargo, me parece más relevante su aparición como personaje en *El café de nadie* de Arqueles Vela, y la manera en que Germán List Arzubide lo representa en *El movimiento estridentista*, la supuesta “historia” del movimiento cuya factura la distingue de cualquier historia tradicional, como ejemplifica el contraste con el estudio de Jean Charlot sobre el muralismo.<sup>10</sup>

Si bien formalmente Germán List Arzubide no escribió su autobiografía, se conocen innumerables versiones acerca de su vida, basadas en entrevistas, pláticas, participaciones en mesas redondas sobre literatura y, en los años de los homenajes acumulados, a través de un rico arsenal de anécdotas que el propio poeta ha divulgado sobre sí mismo. Evidentemente se ha convertido en personaje de sí mismo, con el resultado de que los datos biográficos y los recuerdos, la experiencia, las percepciones y los deseos,

<sup>9</sup> Manuel Maples Arce, *A la orilla de este río*, 1964; *Soberana juventud*, 1967; y *Mi vida por el mundo*, 1983.

<sup>10</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, 1985.

en vista de la fuerza de una vida tan larga, se han fusionado en procesos muchas veces simbólicos de lo que fue y de lo que en ojos de él mismo, pudo haber sido. En el polo opuesto se ubicaría Leopoldo Méndez quien intenta explicar en una serie de entrevistas concedidas a Elena Poniatowska, por qué le es literalmente imposible no sólo hablar de él mismo, sino de pronunciar la palabra “yo”: sus experiencias son a tal grado colectivas que necesariamente se refiere a “nosotros”. Poniatowska es también quien recupera, como personaje novelístico, a Tina Modotti quien, por otra parte, debe su imagen ante todo a retratos y autorretratos en la fotografía y la pintura.

El vehemente pronunciamiento de Arqueles Vela en contra de la escritura de una autobiografía no logra evitar que sea, también él, un personaje de sus propios relatos, *El Café de Nadie* en primer lugar. Y no faltó quien dedicara un artículo a los “disfraces autobiográficos del escritor Arqueles Vela”. Posiblemente la mejor editora a la vez que biógrafa intelectual la encontró Arqueles Vela en la maestra de literatura Hortensia Lénica Puyhol, experta en el estilo “arqueleano y arquelista”; ella, que fue también su esposa, y que agregaría “Vda. de Vela” a su nombre, se opone a la inclusión de Vela entre los estridentistas, ya que le parece limitante. Algo similar sucede con Kyn Taniya, en cuyo caso es la sobrina Lourdes Quintanilla Obregón quien afirma que es injusto con la obra del poeta que se pretenda reducirlo a su participación en el movimiento estridentista.

En las siguientes notas biográficas quiero recuperar algunos aspectos que caracterizan a los actores estridentistas como tales, y trazar en breves líneas hacia qué horizontes apunta su participación en la construcción literaria y plástica de Estridentópolis. Necesariamente, eso involucra una visión más o menos directa de

los implicados acerca de su propia vida, aun cuando las posiciones individuales varían ante las memorias o la autobiografía, ante los retratos y autorretratos, ante la mirada retrospectiva.

Si en “Historias. Una nota preliminar en torno al set” hablé, entre otras cosas, de los proyectos colectivos, aquí quiero partir de las vidas individuales que se entretajan con proyectos cuyo denominador común bien puede ser el imaginario urbano moderno, este proceso cultural e ideológico donde “se urbaniza la mente”. Un núcleo de individuos impulsan y recuperan proyectos, experimentos, propuestas y los convierten en parodias, relatos literarios, anécdotas, memoria gráfica de lo que pudo haber sido, aunque tan sólo fuera por el potencial de su imaginario.

### **Reparto:**

Manuel Maples Arce (1898-1981)

Germán List Arzubide (1898-1998)

Arqueles Vela (1899-1977)

Kyn Taniya (Luis Quintanilla, 1900-1983)

Salvador Gallardo (1893-1981)

Germán Cueto (1893-1975)

Leopoldo Méndez (1902-1969)

Fermín Revueltas (1902-1935)

Ramón Alva de la Canal (1892-1985)

Mabel o Janne (por cortesía, se omiten las fechas)

Jean Charlot (1898-1979)

Carlos Noriega Hope (1896-1934)

## Manuel Maples Arce (1898-1981)



Infancia y juventud de Manuel Maples Arce, originario de Tuxpan, Veracruz, son marcadas por la invasión norteamericana de Veracruz y las luchas constitucionalistas contra Victoriano Huerta.<sup>11</sup> La carrera en derecho en la Universidad Nacional, la afición por la literatura y el arte, las andanzas por la ciudad y los amigos (entre ellos Leopoldo Méndez) marcan el inicio de la década de los veinte. El manifiesto vanguardista *Actual número 1* que luce la foto del joven Maples Arce, da inicio al movimiento estridentista; asimismo, Maples Arce publica poesía, artículos, entrevistas en diversos semanarios y revistas: *El Universal Ilustrado*, *Zig-zag*, *Irradiador* y *Horizonte*.

Al finalizar sus estudios de derecho, Maples Arce es nombrado juez de primera instancia y poco después secretario de gobierno en el estado de Veracruz, bajo el general Heriberto Jara, lo cual provoca el traslado de varios miembros del movimiento estridentista quienes se encargarían de tareas culturales y educativas. Después de la caída del gobernador Jara, Maples Arce será diputado y diplomático<sup>12</sup>, además de escritor.

La obra de Manuel Maples Arce incursiona en los terrenos del arte y la literatura y refleja que sus estancias en el extranjero obedecen no sólo a las representaciones diplomáticas, sino también

<sup>11</sup> Durante estas luchas, Tuxpan es declarada temporalmente capital del estado; en el gobierno de Cándido Aguilar, Heriberto Jara fue nombrado secretario de gobierno del estado de Veracruz.

<sup>12</sup> Entre otros cargos, será el primer embajador en Japón después de la interrupción de relaciones diplomáticas causada por la Segunda Guerra Mundial

a invitaciones académicas. *Vrbe, super-poema bolchevique en 5 actos* de 1924, es traducido al inglés por John Dos Passos (*Metropolis*, Nueva York, 1929); a la *Antología de la poesía mexicana moderna* (Roma, 1940), sigue el largo ensayo sobre *El paisaje en la literatura mexicana*, escrito para la Universidad de Cambridge en 1944 y publicado en México en este mismo año; sin año de edición, se imprime en México, bajo el sello compartido de Los Talleres de la Nación y A. Zwemmer, London, la edición bilingüe de otra conferencia ofrecida en Inglaterra, *Modern Mexican Art. Los Ensayos japoneses* (1959) recuerdan la fascinación occidental decimonónica por el Oriente, a la vez que constituye un conjunto de observaciones y reflexiones enfocadas a la cultura japonesa y la occidentalización a que fue sujeta desde mediados del siglo XIX. Por su parte, *Leopoldo Méndez* (1970) es un homenaje a la trayectoria y la obra de uno de los compañeros del movimiento estridentista. En 1981, finalmente, se reeditan sus cuatro libros de poesía: *Andamios interiores*, *Vrbe*, *Poemas interdichos* y, posterior al movimiento estridentista, *Memorial de la sangre*, que junto con poemas inéditos integran el volumen *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*.

### **Germán List Arzubide** (1898-1998)



Germán List Arzubide nace en Puebla como hijo de un artesano. El contacto temprano con las ideas de Madero que se discuten en casa, el estallido de la revolución en 1913 en contra de la usurpación de De la Huerta, el encarcelamiento siendo aún adolescente, encaminan a List Arzubide a participar entre

las filas de las Camisas Rojas cuando la Casa del Obrero Mundial se alía con el ejército constitucionalista. Aquello que describiría años después como “decepción” personal de la política carrancista, se conoce en la historia como los enfrentamientos entre las posiciones surgidas de la convención de Aguascalientes, y las del autonombrado primer jefe y los caudillos, los generales y los ejércitos aliados y, en particular, entre las fuerzas obreras y los ejércitos de Francisco Villa y Emiliano Zapata.

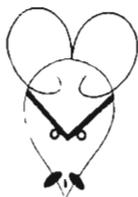
A su regreso a Puebla, Germán List Arzubide se involucra en lo que hoy llamaríamos proyectos culturales: retoma la poesía y, conjuntamente con Salvador Gallardo, un médico militar, funda la revista *Ser*. La adhesión al movimiento estridentista no se da sino hasta la publicación de *Andamios interiores* de Maples Arce; no tarda en redactar el segundo manifiesto estridentista, principalmente para “molestar” a los poblanos.

La llegada a la ciudad de México, su participación en reuniones estudiantiles y obreras, el papel que juega como poeta y coautor de los siguientes manifiestos estridentistas, así como la estancia en Jalapa, donde ayudará a estridentizar el ámbito cultural a través de la publicación de libros y de la revista *Horizonte*, son estaciones tan importantes de su vida como la labor en Michoacán durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas. Como miembro del Partido Comunista Mexicano viaja a la Unión Soviética, y su participación en el traslado de la bandera de Sandino, por mostrar un ejemplo, se pierde entre la verosimilitud, el mito y la clandestinidad.

Durante varias décadas, Germán List Arzubide se dedica al periodismo, la educación, la vida sindical, además de su fascinación por una historia reciente cuyos valores compartidos parecen estar en franca retirada: la resignificación de la imagen de Emiliano Zapata que emprende List Arzubide, termina siendo simbólica.

Vivió 100 años y 139 días.

**Arqueles Vela**  
(1899-1977)



Originario de Chiapas, periodista y poeta, extiende los registros del movimiento estridentista hacia la novela corta experimental; en sus artículos periodísticos destacan la crónica y la crítica (escribe la nota crítica más extensa sobre *Andamios interiores* de Maples Arce). Simbólico y juguetón se antoja su brevísimo relato, “Los espejos de la voz”, como parte invisible del mito fundador del movimiento estridentista: una especie de génesis a la inversa cuyo resultado es no sólo el caos, sino también la rebelión de los fantoches creados por el hombre, en contra de su propio creador.

*El Universal Ilustrado*, donde es nombrado secretario de redacción en 1921, se convierte en uno de los espacios predilectos de Arqueles Vela; publica en la sección literaria, y con “Recortes para llenar” tiene su propia columna. *La señorita etcétera*”, novela semanal de 1922, *Un crimen provisional* (1924), y *El Café de Nadie* (1926), publicado en Jalapa junto con las primeras dos en un solo volumen, son obras paradigmáticas de la narrativa vanguardista mexicana de los años veinte. La historia de la edición frustrada de *El intransferible*, es también la historia de los ires y venires de Arqueles Vela a finales de la década, de Jalapa a Madrid, de allí a París, y finalmente a Alemania, donde realiza estudios de posgrado.

De vuelta a México, Arqueles Vela se dedica a la enseñanza y a la planeación y administración educativas. Como escritor, se privilegia la narrativa, el periodismo, la crónica que comprende “insertos, galerías, marginalias, suplementos, artículos, críticas, entrevistas, panfletos, estudios, reportajes, etc.”, y la crítica e historia

del arte. *El modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*, texto de 1949, se convirtió en un auténtico clásico; ni la *Evolución histórica de la literatura universal (literaturas comparadas)* de 1941 firmada por “Arqueles Vela, Catedrático de Literatura en la Escuela Nacional de Maestros”, ni la *Historia materialista del arte* de 1936 que comparte un horizonte ideológico con otros historiadores, tuvieron la misma trayectoria.

Una mención especial merece el interés que comparte Arqueles Vela con Germán Cueto y Silvestre Revueltas, entre otros, por “los fantoches”, “los muñecos”, el teatro guiñol. Testimonio de ello son varios relatos y, entre las publicaciones histórico-didácticas, el libro *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos*, de 1936.

### **Kyn Taniya**

(Luis Quintanilla, 1900-1983)



El trato que tiene la familia de Luis Quintanilla (París, 1900) con escritores como Amado Nervo (el padrino de Luis), Rubén Darío, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, y Guillaume Apollinaire, además del escultor Aguste Rodin, proporcionan al muchacho la amplia cultura que caracteriza su vida de diplomático y escritor.

En 1918 llega a México para continuar poco después a Estados Unidos. A la vuelta en 1921 ingresa al servicio diplomático. Representa a México en Guatemala, Brasil, la Unión Soviética, Francia y Colombia; en 1945 participa en la Conferencia Internacional de San Francisco. Después de dejar la carrera diplomática, ocupa un puesto de administración pública como director del Instituto

Nacional de la Vivienda a partir de 1959; también enseña en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Su parentesco con el estridentismo mexicano se muestra en *Avión*, una recopilación de poemas escritos entre 1917 y 1923 bajo la innegable influencia de Apollinaire, y sobre todo en los libros de poesía *Radio* y *Estación KT*. IncurSIONa al teatro con “Murciélago”, y publica artículos y críticas. Estudios de índole política aparecen en inglés y en español.<sup>13</sup>

Una reminiscencia estridentista tardía es el cortometraje en blanco y negro, realizado por Jesse Lerner en 2003, *T.S.H.: una puesta al día de la percepción estridentista urbana* representada en el poema “...IU IUUU IU...”



### Salvador Gallardo

(1893-1981)



Originario de Río Verde, San Luis Potosí, y unos años mayor que el resto de los estridentistas, el médico con experiencia en los combates de la revolución mexicana llega a Puebla con las tropas del general Maicot. Su conocimiento de la literatura lo acercan a Germán List Arzubide y la revista *Ser*. List Arzubide aparecerá también como editor del libro de

<sup>13</sup> *The other side of the Mexican Church Question*, 1935; *El bergsonismo, su sentido político*, 1953; *Democracia y panamericanismo*; y *The Control of Foreign Relations in Modern Nations*.

poesía de Gallardo, publicado en Puebla en 1925 bajo el título de *El pentagrama eléctrico*, en alusión a unos versos de Maples Arce. Junto con otros miembros del grupo, firmará un año después el *Manifiesto Estridentista No. 3*, lanzado en Zacatecas.

Desde el momento de su encuentro con Maples Arce, a su consultorio “llegaron muchos hombres a curarse de males que no están en los catálogos”. Ya radicando en Aguascalientes, Salvador Gallardo se dedicará a la medicina, sin dejar la poesía a la cual se sumarán también varias obras de teatro. *Laberinto de quimeras* recoge poemas escritos entre los años treinta y cincuenta. Los artículos de crítica literaria forman parte de la labor de quien reuniera en torno suyo a otros poetas de Aguascalientes.

Salvador Gallardo es uno de los dos médicos cercanos al movimiento estridentista; junto con Ignacio Millán “aseguraba [...] la obligación de enfermar al mundo de inquietud y de ruido”. El Dr. Millán, que daba consultas “de las 27 a las 35”, será quien invitaría, ya en 1928, a Leopoldo Méndez a participar en las revistas veracruzanas *Norte* y *Ruta de Veracruz*.

## **Germán Cueto**

(1893-1975)



Nacido en la ciudad de México en el seno de una familia con lazos sociales, familiares e intelectuales en Cantabria, Germán Cueto interrumpe sus estudios de química a causa de la revolución, y viaja a España. A su regreso a México en 1918, inicia su formación de escultor en la Academia de San Carlos; sin embargo, abandona pronto la escuela y continúa su aprendizaje como ayudante del escultor Ignacio Asúnsolo,

excombatiente de la revolución mexicana, quien intervendrá con un grupo de campesinos armados cuando los estudiantes de la Preparatoria Nacional hostigan a los muralistas. Junto con Fermín Revueltas y otros, suscribe el manifiesto del Sindicato de Obreros y Técnicos, Pintores y Escultores a favor de prácticas culturales para los sectores populares. Pronto empieza a experimentar con materiales como cartón, alambre, fierro y plástico; el resultado es una primera serie de máscaras que se exhiben en el Café de Nadie. Su profesión de “proyectista” le facilita la integración al movimiento vanguardista: ocupa oficinas imaginarias en el piso 40 del edificio estridentista, y participa en la construcción de Estridentópolis en términos gráficos. Su grabado que proyecta Estridentópolis a una distancia de 50 años (de 1925 a 1975) resume parcialmente el imaginario de los años veinte acerca del desarrollo de las grandes metrópolis.

Cuando se separan los miembros del movimiento, Germán Cueto y su esposa Lola Cueto se mudan a París donde permanecerán hasta 1932. En 1934, se adhiere a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. De este año data también el largometraje experimental *Dos monjes* (Dirección: Juan Bustillo Oro), para el cual Cueto elabora las máscaras.

Si bien Cueto expone en varias ocasiones, obtiene poco reconocimiento como escultor; se le recuerda más por sus aportaciones al teatro y, junto con su esposa, al teatro guiñol. Como director del Instituto de Danza de Bellas Artes, realiza máscaras para varias obras de ballet. A partir de 1954, se dedica además de la escultura, a la cerámica y el esmalte. Pero no será sino hasta 2004 que se monta una exposición en homenaje al escultor Cueto, en el Museo de Arte Moderno Reina Sofía.

## Leopoldo Méndez

(1902-1969)



Hijo de artesano, pierde a su padre a temprana edad y es criado por un tío ferrocarrilero, en la colonia General Anaya de la ciudad de México. A los 16 años entra a la Academia San Carlos; más autodidacta que académico, a decir de Manuel Maples Arce, su amigo de toda la vida, se cambia a la Escuela de Pintura al Aire Libre. Colabora en la revista *Zig-zag*, y realiza las ilustraciones de *Los de debajo* de Mariano Azuela. El trabajo en las misiones culturales le resultan como una especie de “exilio forzado”. Sus dibujos para *El Sembrador* y *El Maestro Rural* caracterizarían en buena parte estas dos revistas; el reconocimiento explícito de la importancia que tienen revistas como *Mexican Folkways* y *Forma* para el conocimiento y la divulgación de las artes plásticas, imprimen un sello especial a los demás proyectos de publicaciones en las que participa, como por ejemplo, a invitación del Dr. Ignacio Millán, las revistas *Norte* y *Ruta de Veracruz*, ambas editadas en el puerto de Veracruz.

La militancia política de Leopoldo Méndez no sólo se muestra a través de su afiliación al Partido Comunista Mexicano y, en los años 30, a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR 1933-1937) de la que es fundador; también queda manifiesta en la obra gráfica en contra del fascismo: se dice que en la ciudad de México pegó alrededor de 32 000 carteles contra Hitler, aparte de los que se dirigen contra los “acaparadores, traficantes, políticos y revolucionarios enriquecidos”.

Es fundador y colaborador del Taller de la Gráfica Popular. Como otros escritores y pintores, se deja atraer por el cine; realiza grabados para películas como *Río Escondido*, *La rebelión*

de los colgados, y *Un dorado de Pancho Villa*. Gracias a su enorme versatilidad, participa además en el teatro de títeres, proyecto iniciado por Germán y Lola Cueto.

En 1946, se le reconoce con el Premio Nacional.

### **Fermín Revueltas**

(1902-1935)



Debido a las luchas armadas entre 1910 y 1913, el niño Fermín y su hermano Silvestre son llevados de Durango a Guadalajara, y posteriormente a San Antonio, Texas donde estudian en un colegio jesuita. A su regreso a México, Fermín destaca como maestro en la Escuela de Pintura al Aire Libre, por su participación en la etapa radical del muralismo en la Escuela Nacional Preparatoria y la Secretaría de Educación Pública, por su activismo en el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores y, en términos políticos, en el Partido Comunista al que ingresa en 1928.

La cercanía con el movimiento estridentista parte de la amistad con Manuel Maples Arce y los intereses comunes que cristalizan en los tres números de la revista *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas*, 1923. En términos gráficos, el diseño de portadas e interiores se une a propuestas tipográficas y se extiende hasta los anuncios de la fábrica de cigarros El Buen Tono. Pese a la corta vida de *Irradiador*, no hay duda de que en varios proyectos editoriales posteriores, sobre todo en los libros de los poetas estridentistas,

y en revistas como *Forma y Crisol*, se retomarán muchos de los elementos gráficos.

El grupo ¡30-30! es otro de los espacios colectivos donde se fusionan actividades artísticas y políticas que retoman parcialmente las actitudes estridentistas: manifiestos a favor de cambios radicales en la enseñanza del arte, exposiciones colectivas y nuevamente una revista: ¡30-30!.

Dos retrospectivas muestran la relevancia de una obra que abarca dibujo, grabado, acuarela, óleo, mural (aunque de varios de los frescos, no queda ya rastro alguno), y vitral: *Fermín Revueltas. Colores, trazos y proyectos* (1983); y *Fermín Revueltas. Estructura, forma y color* (2003).

### **Ramón Alva de la Canal** (1892-1985)



Mayor que la mayoría de los estridentistas, Alva de la Canal nace en la ciudad de México; en 1910 ingresa a la Academia de San Carlos, donde una década después trabajará como maestro. Participa en la Escuela de Pintura al Aire Libre, y en 1922 pintará en el edificio de la Secretaría de Educación Pública su primer mural, *La Cruz en el nuevo mundo*. Una obra es la serie de murales *La vida de Morelos*, realizada al interior del monumento situado en Janitzio

Como dibujante, grabador y director de fotografía, participa en diversos proyectos culturales y editoriales en distintas partes de México; con otros miembros del movimiento estridentista,

comparte la incursión en el cine: sin embargo, lo suyo no es el carácter experimental del nuevo medio, sino el cine documental.<sup>14</sup>

### Mabel o Janne



Por cortesía, se omite la fecha exacta de su nacimiento; aparece un día entre los estridentistas, avallada por la firma de Ramón Alva de la Canal, y “(según fuera de mañana o de tarde), arropada en la perspectiva de los estremecimientos”. Cuando se dispersa el grupo, no se vuelve a saber de ella, y su identidad doble queda guardada en los imaginarios, los recuerdos, y por supuesto en *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide.

### Jean Charlot

(1898-1979)



Nacido en París, estudia en la École des Beaux-Arts. Después de la Gran Guerra donde participa como oficial de artillería, llega a México, país de su abuelo materno. Pinta en una de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y comparte el estudio con Fernando Leal. En la época del primer muralismo, es uno de los jóvenes pintores

<sup>14</sup> *El eclipse del sol* (1923), documental dirigido por Juan Gallo y producido por el Observatorio Astronómico y Meteorológico Nacional.

que participan en el proyecto de Diego Rivera, *La Creación* (Escuela Nacional Preparatoria). De las tres escenas populares a cargo de Charlot: *Cargadores*, *Lavanderas* y *Danza de los Listones*, el último es borrado para ampliar el espacio disponible para Rivera. En la Secretaría de Educación Pública, pinta *Masacre en el Templo Mayor*.

Varios de sus grabados en madera, técnica que ocupa un sitio importante en su obra, se dan a conocer en publicaciones estridentistas como *Irradiador*; hace ilustraciones para los primeros libros de poesía de Germán List Arzubide y Manuel Maples Arce, y entre 1924 y 1926 es editor de la revista *Mexican Folkways*.

Con una beca Guggenheim realiza un estudio sobre los orígenes del muralismo en México<sup>15</sup>, y en 1927 se une como dibujante a la expedición arqueológica a Chichén Itzá, organizada por el Instituto Carnegie de Washington. En 1930 se muda a Estados Unidos, y en 1949, a partir de la invitación para pintar un mural en la Universidad de Honolulu, se establece en Hawai, donde muere en 1979.

### **Tina Modotti**

(1896-1942)



Nacida en Italia, emigra a los 17 años a San Francisco, donde habían llegado unos años antes su padre y una hermana; breves experiencias como modelo y actriz en una obra de teatro refuerzan su intención de convertirse

<sup>15</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*.

en actriz de cine; participa en varias películas de cine mudo, y en 1920 obtiene el papel principal en *The tiger's coat*.

En su primer viaje a México, donde su esposo fallece dos días después de que llegue ella, gestiona una exposición de las fotografías de Edward Weston, para quien había trabajado como modelo; el inusitado éxito anima al fotógrafo y a Modotti a cambiarse en 1923 a la ciudad de México. Tina aprende fotografía y amplía sus opciones de trabajo; ingresa a la revista *Mexican Folkways*, además de documentar fotográficamente el trabajo muralista de Diego Rivera, para quien posa también como modelo. Si bien Modotti se mueve más bien en los círculos de pintores y fotógrafos, los intereses estéticos y pronto también políticos la convierten en una fotógrafa cuya obra se da a conocer, entre otros, en las revistas y los libros estridentistas.

A partir de su afiliación al Partido Comunista Mexicano, su relación con el pintor Xavier Guerrero, y más adelante con el revolucionario cubano Juan Antonio Mella, estética y política, experimento y documento, se complementan. Poco a poco, abandonará la búsqueda estética y experimental, o la someterá a los intereses políticos. Por su forma de vida desinhibida y sus compromisos políticos es frecuentemente objeto de escándalos.

Tras la acusación de haber participado en el atentado contra el presidente Ortiz Rubio, tiene que abandonar México; vive en Moscú, Berlín y España, y no regresa al país sino hasta la derrota de los republicanos. Incógnita, vive alejada de los círculos artísticos, y en 1942 muere en circunstancias poco claras en un taxi, muy cerca de su domicilio.

**Carlos Noriega Hope**  
(1896-1934)



Nacido en México, Carlos Noriega Hope vive un tiempo como corresponsal de *El Universal* en Los Ángeles, donde tiene su primer contacto con el mundo del cine. Adquiere experiencia como reportero y cierta fama como cronista y crítico cinematográfico, y a su regreso a México en 1920 es nombrado director del semanario *El Universal Ilustrado*, donde crea el suplemento “La novela semanal” y abre espacios para jóvenes escritores, entre ellos los estridentistas.

Carlos Noriega Hope es guionista de varias películas (*El viaje redondo* data de 1920); su guión más famoso es la adaptación que hace de la novela *Santa* de Federico Gamboa<sup>16</sup>. Para los inicios del cine mexicano, es igualmente importante su papel como director y productor de las dos cintas *Los chicos de la prensa* (1921) y *La gran noticia* (1923). Asimismo, adapta algunos de sus propios relatos, *Che Ferrati* y *La Señorita Voluntad*, para teatro y cine.

Participa en el Grupo de los Siete Autores que hacen suyos una serie de preocupaciones propias de la época, que comparten con el movimiento estridentista: la urbanización, la modernidad, el periodismo y el cine. Noriega Hope interviene en una fuerte polémica contra el cine sonoro a finales de los veinte, y en los debates en torno a los choques culturales entre México y Estados Unidos.

<sup>16</sup> *Santa*, 1931, dirigida por Antonio Moreno (segunda versión).



## La lectura

Una incursión a la literatura de vanguardia es, en México, una incursión a Estridentópolis. En tanto ciudad literaria en construcción y demolición permanentes, sin ubicación precisa, no hay mapa que oriente al lector. No llega como viajero desde fuera, ni entra por un portal, ni se le da la llave como si fuera visitante distinguido. No se le ofrece ninguna visión lejana desde alguna montaña ni, más cercana, desde la torre de una iglesia, y tampoco se acostumbra llevarlo en globo aerostático. No sólo es uno lector, sino también personaje, y como tal, se coloca a sí mismo en medio del proceso de construcción. Su incursión es reconocimiento; observa, desde distintos ángulos, conecta, corrige, busca sentidos. A veces, los horizontes ayudan a su orientación, pero sólo a veces. Así, en determinados momentos que no se dejan fijar por ningún reloj, la ciudad se parece a sí misma, aunque los relatos en torno a Estridentópolis no pocas veces son parodias, y entonces los parecidos se desvanecen. Uno, como observador, busca seguridad en los lugareños, en los habitantes de Estridentópolis; al ser testigo de sus apariciones y desapariciones, sin embargo, uno se da cuenta de que son entes urbanos que no siempre se desprenden del todo del espacio y los edificios y las calles en construcción.



## Incursión y reconocimiento

A dentrase a Estridentópolis y recorrer sus calles, viajar en un tranvía eléctrico, doblar por aquella *Esquina* que es todas las esquinas, significa vivir y experimentar la *Vrbe*, un espacio a todas luces simbólico. *El Café de Nadie* es, pese a su ubicación concreta tanto en la historia como en el mapa de la ciudad de México, esencialmente un lugar estratégico situado en una ciudad literaria. Tomar un café allí significa abrirse a la posibilidad de encontrarse con otros parroquianos, con transeúntes más que habitantes de este espacio simbólico, como *El viajero en el vértice*, “El hombre que está en todas partes”, *La Señorita Etcétera*, “El hombre tirado en la calle”, y –personaje de epígrafe– “Ella que siempre está a 15 minutos del Zócalo”. Tanto los lugares mencionados como los personajes que los frecuentan corresponden a los títulos de diversos textos escritos por los autores de la vanguardia mexicana de los años veinte que se agrupan bajo el nombre de Estridentismo.

Nuestra memoria colectiva acerca de los procesos de modernización de la ciudad de México está llena de reminiscencias,

históricas o literarias, algunas más directas que otras, a ciudades como Nueva York, Filadelfia, París, a la vez que contrasta con ciudades más pequeñas, provincianas. Las imágenes y alusiones literarias a lo urbano, la mención de alguna que otra calle, la referencia a un monumento, un edificio, un barrio resuenan, y con frecuencia se sobreponen unas a otras. En la literatura, los papeles que juegan los narradores y personajes dentro de los textos se confunden con aquellos otros de personas conocidas que pertenecen a un ámbito tan vago como “la vida real”: los propios poetas, críticos literarios, otros escritores, pintores, políticos de la época.

La lectura de *El movimiento estridentista* refuerza esta idea. Para el lector, la existencia de *dos* libros con este mismo título, escritos a una distancia de casi cuatro décadas por el mismo autor, podría señalar una marcada diferencia: por un lado, la construcción y comprensión vanguardista literaria y gráfica de ciertos acontecimientos, por el otro la señal inequívoca de que éstos se pueden recordar también de otra manera, más cercana a la idea tradicional de la historia de un movimiento literario. El libro publicado por Germán List Arzubide en 1926, narra la historia del movimiento que surge en los años veinte en la ciudad de México, Puebla, Jalapa y otros lugares; rompe de tal manera con el relato histórico que *El movimiento estridentista* se acerca más al formato de los manifiestos literarios del grupo. El pequeño libro publicado por la Secretaría de Educación Pública en los años sesenta se refiere en un tono muy distinto, ya casi sin los elementos característicos de la vanguardia, a los hechos más relevantes de la historia del grupo. Se confirma la idea de que el primero es ante todo un manifiesto acerca de cómo construir la “historia” de un tipo de vanguardia cuyo objetivo principal era no fijar sus significados de manera definitiva.

Hay quienes piensan que es imposible caminar por las calles literarias de Estridentópolis –una incoherencia no por tratarse de una ciudad inexistente, sino porque la lectura de los textos, pese a sus características literarias, se debe realizar preferentemente a partir del conocimiento de sus referentes a la realidad: la vida de los autores y personajes (dos funciones que dentro de los textos pueden coincidir), la experiencia histórica que permite la construcción de un contexto en función de las características políticas, sociales y estructurales posrevolucionarios, así como los significados adjudicados a los años veinte en México; en otras palabras, “nuestro conocimiento” sobre una ciudad de México recordada como ciudad inminentemente moderna. Esta idea prevalece a partir del lugar privilegiado que se le otorga a este conocimiento por encima de lo que pudieran significar los propios textos literarios. A partir de semejanzas temáticas, las lecturas establecen equivalencias para los tranvías eléctricos, los automóviles y motocicletas, el ruido y el olor a gasolina, los aviones, la arquitectura moderna, la iluminación eléctrica y los anuncios luminosos, los cafés, cines, teatros y exposiciones, las masas obreras, las manifestaciones, y todos los personajes que hacen uso de ello. “Dado que ni con la mejor voluntad es posible leer sin relacionar lo leído con algún tipo de realidad, a Kafka sólo se le puede leer de manera equívoca”, anota el crítico y teórico Peter von Matt en un estudio sobre el autor.<sup>17</sup> Lo cito porque, de manera similar, parece que tampoco hay manera, en el desconocimiento inicial de una literatura de vanguardia que no es igual a otras vanguardias, de leer de una forma que no sea tradicional, es decir, que no integre



2893518

<sup>17</sup> Peter von Matt, *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, 2000 (1983), p. 16. [La traducción del alemán es mía]

fragmentos y huellas mediante datos y conocimientos procedentes de un mundo aparentemente más certero, aun cuando de hecho no tiene importancia para la comprensión y significación del texto literario.

Pareciera entonces que la pregunta central gira en torno a qué es la ciudad, qué es el espacio urbano en los textos, en todo momento literarios, de los estridentistas. Lo más evidente son las menciones concretas: un café, un edificio, una calle, otra calle, una moto, coches y tranvías, una marcha, una ventana tras un balcón, un jardín incluso; visibles son también los postes de telégrafo, los cables, los anuncios luminosos, los carteles pegados en los muros de la ciudad –fragmentos concretos con un potencial simbólico en cuanto entren en contacto con los habitantes de la ciudad: personajes cuya presencia se hace, a su vez, a través de fragmentos. Esos fragmentos, como veremos más adelante, no son simplemente representativos para los personajes, en el sentido de sus actos y comportamientos, o las características que mejor describen su físico, como una nariz que destaca, o el cabello de una mujer. Igualmente importantes son los fragmentos que marcan el paso de esos personajes por el espacio y el tiempo, conformándolos con su presencia: lo que permanece fugazmente en el café abandonado, por mencionar sólo un ejemplo, y que puede ser desde una servilleta tirada en el suelo hasta el humo de un cigarro, e incluso un gesto olvidado.

La idea de una ciudad literaria habitada por sus personajes, sin embargo, nunca corresponde del todo a la memoria colectiva que recoge el conocimiento de un periodo histórico de la política y la cultura mexicana. Esta idea se sostiene, ante todo, mediante frágiles amarres como las ondas radiofónicas, los caminos recorridos por medios de transporte que se alejan velozmente y que señalan menos las vías públicas de la ciudad moderna que recuerdos

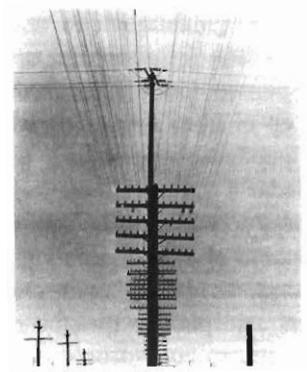
individuales; fungen como andamios que se especifican no como elementos de construcción arquitectónica, sino como recuperaciones futuras de percepciones y recuerdos: radiografías internas mencionadas en el libro *Andamios interiores*, estructuras ocultas que sólo se pueden observar bajo cierta luz, con cierto enfoque y cierta mirada.

Hay otras actitudes, actividades, hábitos y modas que toman fuerza en la época, como el ejercicio de ciertos deportes, donde las referencias directas, usadas en contextos ajenos, producen estridencias en el lenguaje poético que, no obstante, refuerza la idea urbana.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos  
flota en los almanaques,  
y allá de tarde en tarde,  
por la calle planchada se desangra un eléctrico.  
[...]  
En la esquina, un “umpire” de tráfico, a su modo,  
va midiendo los “outs”, y en este amarillismo,  
se promulga un sistema luminista de rótulos.<sup>18</sup>

La fotografía y la gráfica de la época remiten a un imaginario similar, amarres y líneas de fuga que constituyen un espacio esencialmente simbólico, abierto hacia el exterior. Los postes de telégrafo en la fotografía de Tina Modotti (I), con su perspectiva hacia un fondo infinito, sugieren a la vez un paisaje sin definir, en las afueras en la urbe, moderno en cualquiera de los casos, y conduciendo la mirada hacia una dirección clara.

<sup>18</sup> Manuel Maples Arce. “Prisma”, *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, 1922 (en Schneider, *El Estridentismo. México 1921-1927*, 1985, pp. 73, 76).



I. Tina Modotti, "Poste con cables". 1925. Fotografía

La portada del poemario *Andamios interiores* (II) remite claramente a la construcción en tanto espacio simbólico; mediante letras y elementos gráficos se insinúan los andamios y, de manera indirecta, los procesos de construcción. Cortadas por los límites del grabado, las líneas de fuga señalan hacia un entorno invisible. Menos abstracto resulta el homenaje de Fermín Revueltas al libro de Maples Arce: "Andamios exteriores", de 1923, integra los postes y sus cables con los andamios, las líneas y los planos de las construcciones. Rompe con el orden geométrico a favor de una impresión más bien caótica (III). Los dos obreros de construcción, en medio de los andamios, serán motivo de una fotografía de Tina Modotti de 1927 (XXXVIII).



II. Vargas, Portada de *Andamios interiores*.  
*Poemas radiográficos*, 1922. Grabado

III. Fernín Revueltas, *Andamios exteriores*.  
 1922. Acuarela sobre papel

No todo lo que sostiene los elementos sueltos de la ciudad literaria le da estabilidad, como muestran distintos extractos de *Vrbe*, el poema largo de Manuel Arce. Al contrario, cobran vida propia y, por decirlo de alguna manera, pone en movimiento los aspectos de una cierta visión de la modernidad: traslapan imágenes técnicas, urbanas, abstracciones gráficas, fragmentos humanos, e intercambian y multiplican las formas de acción.

Oh ciudad toda tensa  
 de cables y de esfuerzos,  
 sonora toda / de motores y de alas.  
 [...]  
 Oh ciudad fuerte  
 y múltiple  
 hecha toda de hierro y de acero. [...] *Vrbe*:

Escortas 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.  
[...]  
Oh la pobre ciudad sindicalista  
andamiada  
de hurras y de gritos.<sup>19</sup>

Aunque se pueden reconocer entes históricos y urbanos<sup>20</sup>, estos versos no representan una ciudad contemporánea a su escritura, ni cumplen con la idea de una ciudad histórica para lectores posteriores. En tanto elementos poéticos, las imágenes no suman entre sí una ciudad en particular, ni representan la urbe que conocemos de otros discursos. En estos textos no reconocemos el espacio que normalmente habitamos, ni podríamos vivir en él. Caminar por la ciudad literaria no es un acto comparable a un reconocimiento físico de la ciudad de México o de otra ciudad conocida. Si bien todo espacio se reconoce a través de los objetos que se encuentran en él, o mediante las delimitaciones que lo

<sup>19</sup> Manuel Maples Arce, *Vrbe. Super-Poema bolchevique en 5 cantos*, 1924 (en *El Esiridentismo...*, Schneider, 1985, pp. 191, 192, 195, 198).

<sup>20</sup> Como ejemplo, léase un fragmento de un reportaje periodístico como el que apareció en *El Demócrata*, del 8 de marzo de 1925, para ver la similitud incluso en el estilo de las imágenes. “[los camiones] pasan como ráfagas por las avenidas de la urbe y por las calzadas que llevan a los municipios en una como visión (sic) de pesadilla [Ellos] cruzan como exhalaciones, barriando huracanadamente las calles extáticas, abriéndose paso de manera triunfadora”. Cit. por Georg Leidenberger. “Las huelgas tranviarias como rupturas del orden urbano. Ciudad de México, de 1911 a 1925”, en José Ronzón y Carmen Valdez, *Formas de descontento y movimientos sociales, siglos XIX y XX*, 2005, pp. 139-166 (154).

diferencian de su entorno, los elementos literarios sueltos no son los indicados para construir un espacio histórico, urbanístico, arquitectónico y social. No obstante, las imágenes fragmentadas sí tienen una función concreta: en tanto símbolos responden a un determinado imaginario urbano, y éste se debe a su vez a experiencias compartidas, tradiciones literarias y rupturas con estas tradiciones, además de expectativas respecto a transformaciones literarias, visuales, sonoras y, por qué no, políticas y sociales.

La ciudad que habitamos, la ciudad de la experiencia cotidiana, no se refleja en la ciudad simbólica como si fuera un espejo, ni siquiera como si ésta fuera un mapa cuyo propósito es representar gráficamente aquello que de hecho no se puede visualizar en conjunto. La literatura no hace eso. La memoria retiene elementos sueltos que sirven de puntos de orientación y forman ciudades enteras en el imaginario; las ciudades de la vida cotidiana, en una curiosa idea de totalidad realista, requieren no sólo de puntos de apoyo, sino de mapas que permiten visualizarlas en esta totalidad para que propios y extraños logren orientarse en ellas. Sin embargo, los espacios literarios, los espacios urbanos y los espacios simbólicos, algunos en forma de proyectos, otros como utopías, otros más construidos como parte de una experiencia histórica, no tienen por qué parecerse entre sí. Los textos y las imágenes de vanguardia no representan la ciudad histórica, ni la duplican en la memoria.

Lo anterior requiere de una breve aclaración respecto a la relación entre textos y contextos<sup>21</sup>, entre literatura y ámbitos referenciales,

<sup>21</sup> En torno a la construcción de los contextos y su función en relación con el texto, véase mi trabajo "El contexto como ilusión metodológica", en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, 2003. sobre todo pp. 23-34.

en el conjunto de los procesos de reconocimiento, rememoración y significación. Podemos presentar una breve introducción en torno al movimiento estridentista, hablar de sus características de vanguardia literaria, el momento político, los años posteriores a las luchas armadas de la revolución mexicana, la modernidad vista a través del proceso de urbanización e industrialización del país. Podemos referirnos a los inicios del movimiento, sintetizar los manifiestos que se hacen públicos, resumir el libro de Germán List Arzubide que se ha leído durante décadas como una especie de historia del movimiento<sup>22</sup>; podemos analizar el lugar que ocupan los distintos poetas y escritores no sólo en la historia de la literatura mexicana, sino en su relación con los movimientos de vanguardia internacionales, los rasgos estilísticos y temáticos que comparten con movimientos como, por ejemplo, el futurismo.<sup>23</sup> Podemos hablar, por supuesto, de la biografía de cada uno de los autores, de sus años de estudiantes, su paso por distintos puestos políticos o su presencia en la vida cultural, sus polémicas con otros escritores, sus pugnas y rivalidades con los

<sup>22</sup> Como he mencionado arriba, Schneider lee *El movimiento estridentista* como último manifiesto del movimiento. Cfr. *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, 1970.

<sup>23</sup> Un ejemplo de los rasgos estéticos que el estridentismo comparte con el futurismo, pueden ser los elementos narrativos en los manifiestos; el interés en el movimiento, la velocidad, las máquinas. La relación entre las vanguardias latinoamericanas y el futurismo las ha estudiado a fondo Nelson Osorio. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, 1982. Un estudio reciente, *La poética del estridentismo ante la crítica*, de Clemencia Corte Velasco, 2003, parte claramente de una visión comparativa, pese a la advertencia inicial acerca de las condiciones históricas propias del estridentismo. Para una visión de conjunto y una lectura muy actual de la vanguardia latinoamericana, destaca la amplia y lúcida "Introducción" de Jorge Schwartz, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, 2002, pp. 33-94.

miembros del llamado grupo sin grupo: los Contemporáneos. Después de resumir sus obras, su trayectoria literaria, sus propuestas estéticas, la originalidad de sus textos y la importancia de temas como la modernidad, la revolución y la ciudad entre otros, podríamos analizar si con sus obras alcanzaron las propuestas expresadas en los manifiestos. Y finalmente, podemos hablar incluso de sus relaciones con las artes plásticas: pintura, gráfica, fotografía, las artes escénicas y el teatro guiñol, así como las primeras influencias del cine en la literatura. En otras palabras, descubriríamos lo que ya sabíamos: que podemos leer la literatura en función de su parecido con las distintas realidades históricas, lo cual nos conduce, con elementos menos adecuados para el propósito, a duplicar el conocimiento histórico previamente establecido. Nos quedaríamos en una literatura sobre la ciudad, una literatura cuyo propósito principal es la *temática* urbana, esperando de alguna manera que la experiencia real se expresa en y mediante la literatura. La ciudad como tema y objeto, y su interpretación como acercamiento de la literatura a los significados históricos relevantes como referentes de la realidad.

Pero con todo y lectura temática, persiste uno de los problemas fundamentales de la crítica literaria: la ciudad que leemos en sus textos continúa siendo una ciudad literaria, independientemente de los temas que los autores abordan en sus poemas y relatos, manifiestos y memorias. Ahora, si *no* se buscan parecidos temáticos, y si la idea de “la ciudad real” *no* es el punto de partida al que se le asigna una mayor jerarquía, sino que se considera como un referente más, las preguntas frente a la literatura cambian.

En este sentido mi interés no se centra en la posibilidad de rastrear la ciudad (la ciudad de México, o cualquier otra ciudad concreta) en los textos literarios y las artes visuales. Lo que pretendo es observar cuáles son los elementos urbanos proyectados

*desde* esos textos e imágenes: qué connotaciones urbanas sugieren los elementos estéticos, sobre todo cuando los relacionamos con otras proyecciones, percepciones, críticas y expectativas. Este interés conlleva implícitamente una hipótesis acerca de cómo se puede leer la literatura sin depender directamente de los elementos contextuales arriba mencionados y, sobre todo, previamente establecidos –un ejercicio que contempla distintas posibilidades de lectura. En varios niveles se observa así el proceso de construcción de la ciudad literaria, imaginaria, llamada Estridentópolis, mediante elementos relacionados con el espacio, los personajes, el movimiento, la percepción de huellas y recuerdos, entre otros, en el afán de analizar más que las semejanzas temáticas, ciertos paralelos y parecidos visuales: las referencias sugeridas, la arquitectura y el urbanismo, la construcción y la forma de subvertir los efectos.

En esta lectura entran componentes geométricos, nociones relacionadas con el estilo, pero también movimientos narrativos y la animación de imágenes literarias a través del espacio y el tiempo. Ello obliga a una consideración adicional, una reflexión en torno al medio, a las formas de representación, y a la mirada de quienes permiten esta representación: un movimiento constituido gráficamente es distinto a los movimientos narrativos en la literatura, los desplazamientos descritos a través de los espacios simbólicos difieren de las perspectivas y sus rupturas; y desde luego, las imágenes cinematográficas en movimiento frecuentemente aludidas no son equiparables a las imágenes literarias<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Por tomar un ejemplo: si comparamos el poema *Vrbe* con la película *Metrópolis* de Fritz Lang (1928), se observa una gran cantidad de diferencias visuales; lo mismo vale para elementos como lo mecánico, la fábrica, el uso de luz y sombra, los movimientos de masas entre muchos otros. La diferencia fundamental está en

Estos enfoques diferenciados implican movimientos físicos tanto como imaginarios de los personajes, los narradores y/o los observadores. Ejemplos claros son las imágenes creadas mediante la mirada subjetiva desde una motocicleta, desde el tranvía, el tren, el avión, cuyo objetivo principal es observar fragmentos del entorno y construir mediante ellos, justamente, el espacio urbano de Estridentópolis.

Visualmente, Estridentópolis contiene una gran cantidad de características que la distinguen como ciudad simbólica —los elementos que aparecen en la portada de *El movimiento estridentista* (IV), y los colores usados (rojo y negro sobre fondo blanco) señalan líneas de fuga, perspectivas múltiples, alusiones a lo mecánico y a la vez su desestructuración en forma de los zigzags irregulares y las gruesas líneas dentadas, ruedas estilizadas, espirales, formas medio trenzadas y otras piramidales y, paralelamente, letras distribuidas en moldes triangulares y con un fuerte paralelismo con las perspectivas. Los detalles gráficos insinúan, asimismo, el trabajo de los ingenieros, de los arquitectos hasta cierto punto, sin que hubiera, por otra parte, elementos urbanos construidos: un espacio gráfico integrado que retoma otros tantos espacios gráficos.

Hasta qué grado, esta integración gráfica resulte simbólica para la ciudad moderna, muestra la gran cantidad de grabados y viñetas realizados por Fermín Revueltas para revistas y como ilustraciones de libros; una de las series, elaborada para el libro de poemas *Umbral* de René Tirado Fuentes, es especialmente sugerente (V).

---

la percepción del tiempo mediante las imágenes literarias por una parte, y las cinematográficas por otra —el presente en su proceso inacabado de construcción o creación, como en el caso de Estridentópolis, o la proyección de un futuro inmediato que sugiere *Metrópolis*.



IV. Ramón Alva de la Canal. Portada de *El movimiento estridentista*. 1926. Grabado



V. Fermín Revueltas. Ilustración para *Umbral*, 1931. Grabado

Quizás éste sea el momento para aclarar que las importantes diferencias entre las técnicas y sus posibilidades expresivas y estéticas, usadas en las imágenes en torno a las cuales reflexiono en este ensayo, no forman parte de mi análisis: éste sería objeto de otro estudio. Si bien estoy consciente que se trata de lenguajes distintos cuando se habla de fotografía, grabado en madera, xilografía, linóleo, serigrafía, dibujo, acuarela, pintura al óleo; y si bien no todos esos medios disponen, en distintos momentos, de las mismas posibilidades de reproducción (sobre todo en la impresión de grabados), me referiré al imaginario compartido y expresado, mediante esos distintos soportes visuales.

## La ciudad que se parece a una ciudad

**L**as posibilidades de evocar la idea de una ciudad moderna se multiplican en los años veinte mexicanos. El denominador común es un término, “ciudad”; los significados, los conceptos fundamentales de “ciudad”, sin embargo, no se integran en una sola imagen. Uno de los principales motivos de este ensayo es observar y hacer visibles las diferencias de lo que parece ser un solo espacio —precisamente el espacio que se nombra mediante el término “ciudad”, a partir de una visión estética que incluye, a la vez, a los sujetos que producen esas imágenes, dentro de éstas: una visión que observa y, a la manera vanguardista y sobre todo moderna, se observa a sí misma en un ejercicio de reflexión y autorreflexión en función de las diferencias entre los significados mencionados.

Largas tradiciones disciplinarias nos han educado para observar y distinguir entre los referentes a la realidad y otros que nos remiten a los imaginarios. Sabemos diferenciar signos unívocos de otros que suelen revelar múltiples significados y referencias; y finalmente, disponemos de los instrumentos necesarios para precisar

—es decir, para construir el conocimiento, para explicar, para comprender, para interpretar. “Ciudad” es un ejemplo privilegiado: leído desde la historia política, urbana, la sociología, incluso la historia de la arquitectura, el concepto no sólo tiene un pasado distinto en cada caso, sino que además difiere ampliamente de las lecturas que se realizan desde la gráfica, la pintura y la literatura. La simple observación de los *efectos* que surgen de estas diferencias, deriva en una visión compleja que rebasa por completo las comparaciones ingenuas entre contexto o ciudad real, y texto literario. La ciudad no es un referente de todos esos discursos; historia, literatura o arquitectura no se *refieren* a una misma ciudad —la ciudad es, literalmente, el sujeto de los discursos y se constituye mediante ellos a la vez que los constituye.

No sólo el imaginario se llena de posibilidades: los ingenieros y arquitectos en la ciudad de México construyen “hacia lo alto”, Nueva York y otras ciudades son referentes comunes, y se presentan nuevas posibilidades en el campo de la ingeniería para alcanzar la idea urbanístico-arquitectónica de la modernidad. En este sentido, no podrían contrastar más los intereses aparentemente similares que muestran los arquitectos e ingenieros en los años veinte, y los de los estridentistas.

... no lo llamamos rascacielos [se explica en una noticia en el periódico *Excelsior* en agosto de 1927], porque no se trata en realidad de un edificio de innumerables pisos como los que se construyen actualmente en los Estados Unidos... preferimos llamarlo el primer edificio hacia lo alto [sic] por la trascendencia que implica esta denominación...

...doce pisos formando un solo bloque perforado de cemento armado van a constituir la nueva y novedosa estructura; desde los cimientos hasta la cubierta de la última terraza, van a vaciarse

los cuatro muros del edificio en paredes de cemento armado de 7 cm de espesor... interiormente ligerísimos tabiques de estructura metálica y yeso van a formar los compartimientos destinados, ya sea a despachos o bien habitaciones...<sup>25</sup>

La imagen poética de los estridentistas es mucho más drástica, y frente a la realidad arquitectónica de la ciudad de México, resulta francamente irónica: “Hay que tirarse de 40 pisos / para reflexionar en el camino”<sup>26</sup>. En este momento, los arquitectos y, sobre todo, los ingenieros se atreven a planteamientos que imitan (o por lo menos indican) las referencias a ciudades como Nueva York, una meta arquitectónica y urbanística aún sin posibilidad alguna de ser alcanzada en México. Los 40 pisos no existen sino entre los estridentistas, y en la cultura mexicana, sólo el edificio estridentista tiene esta altura –la misma, por cierto, del primer rascacielos de Nueva York que data de 1916.<sup>27</sup>

Se trata de ideas, de proyectos, lo cual queda simbolizado precisamente en el edificio estridentista: no sólo en el libro sobre *El movimiento estridentista* que List Arzubide publicaría en 1926, sino también en una xilografía de Ramón Alva de la Canal que se reproduce en este mismo libro.

<sup>25</sup> “El primer rascacielos en México”, en *Excelsior*, 27 de agosto 1927; cit. en *La arquitectura de la revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, 1990. p. 118.

<sup>26</sup> Germán List Arzubide, *Esquina*, (en Schneider, *El Estridentismo, México 1921-1927*, 1985, p. 174).

<sup>27</sup> Margaret Hooks (*Tina Modotti, Radical Photographer*, 2000) afirma que el edificio Zamora donde Tina Modotti vivía en México (Calle Abraham González 31, 5º piso, Col. Juárez, según Elena Poniatowska), tenía varios pisos (que en la traducción al alemán se convierten en 10 pisos) y que se le “conocía” como Torre de Pisa por su peligrosa inclinación.

El edificio del Movimiento Estridentista iba a ser alquilado: con sus muros erigidos de recias intenciones, su hall juvenil y sus ventanas abiertas a la vida renovada, sus escaleras que subían hacia el renombre universal y allá arriba, el panorama suntuoso de la liberación espiritual, se ofrecía para oficinas de alguna empresa poderosa de anhelos fecundos.

Sólo en el piso cuarenta, hacia donde el elevador llegaba fatigado de palabras, continuaba latiendo este letrero eléctrico<sup>28</sup>:

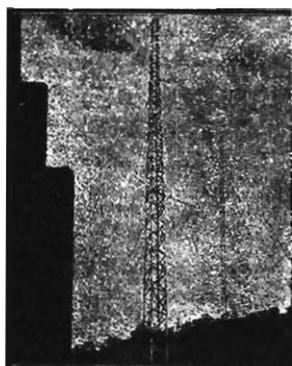
GERMAN CUETO  
PROYECTOS.

El edificio que se construye mediante palabras, al ser alquilado desde antes de ser (d)escrito, gana y pierde su sentido en un solo movimiento –su único valor inmediato está en que se llegue, mediante palabras y en un “elevador ... fatigado de palabras” a este piso 40 donde se planean, de hecho, distintos proyectos; es fácil imaginarse que uno de ellos *es* el propio edificio. Una superposición de imágenes literarias que pertenecen a tiempos distintos, funciona justamente mientras el lector-observador se deslinda del orden temporal y crea en la capacidad constructora de palabras y proyectos cuya presencia depende de ello.

<sup>28</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, pp. 72-73.



VI. Germán Cueto, "ESTRIDENTÓPOLIS"  
en el año de 1975, 1925. Proyecto



VII. Pedro S. Casillas, Torres de radio  
de Estridentópolis. 1926. Fotografía

No obstante la distancia temporal, existe también otra opción, comprendida en una visión del futuro como muestra otro grabado, ahora sí de "Germán Cueto proyectos": Estridentópolis proyectada a 50 años, para el año de 1975 (VI). Como eco visual se repiten los cubos, los grandes volúmenes y, en algunas fachadas, las pequeñas ventanas que en otras se van diluyendo. Los claroscuros no son tan marcados, y la perspectiva resulta tradicional; más que un grabado vanguardista, se trata de uno que remite al *imaginario* vanguardista y a las grandes urbes del momento como algo que cabe en el futuro proyectado, algo que un fotógrafo hábil ya puede retratar (VII), pero que requiere de representaciones políticas, arquitectónicas y literarias. Sin posibilidad de acercarse a un proceso histórico urbanístico concreto, el grabado adquiere, para quienes lo verían en el futuro, un tinte de

“realismo” relacionado con los elementos gráficos más tradicionales, y que no presenta ninguna de las imágenes vanguardistas; aun en una representación más bien geométrica se observan marcadas diferencias.

El trabajo mental del arquitecto se refiere mucho más a las posibles proyecciones y las funciones que éstas desempeñan, que a una idea concreta sobre la urbanización.

... los planos son solamente los medios representativos del objeto “de bulto”, y el que concibe una composición arquitectónica trabaja mentalmente en el espacio, con el concepto de las tres dimensiones, y como consecuencia, simultáneamente en las tres proyecciones, planta, cortes y fachadas. Los planos no representan, pues, un valor puramente gráfico sino eminentemente espacial, volumétrico y de masas.<sup>29</sup>

Lo que se ve plasmado en las palabras del arquitecto se detecta, casi literalmente por así decir, en una “Viñeta estridentista” publicada un año después (XI), que muestra los distintos planos como volumen, que señala fachadas, pero que además no tiene un punto de vista claro –la perspectiva, al no seguir las reglas del plano, se pierde de tal manera que se resalta más el aspecto volumétrico, espacial, tridimensional. Si la portada que realizó Jean Charlot para el libro *Vrbe* de Manuel Maples Arce (1924) (VIII) muestra una ciudad sin perspectiva de volumen, como silueta a lo lejos, la viñeta de 1925 despliega una idea de lo urbano sin que se trate de una ciudad: planos, cubos, fachadas (reconocibles por los pequeños cuadros que aparentan ventanas), pero ningún otro espacio, ni calles, ni zonas verdes, plazas o jardines, y nada de

<sup>29</sup> *El Universal*, 2 de noviembre de 1924.

aquello que simboliza la vida de una ciudad. Se trata de una abstracción gráfica que representa la *idea* urbana con una característica que me parece esencial: una perspectiva múltiple que no permite ubicar con precisión el lugar y el punto de vista del espectador. El efecto es una perspectiva que puede cambiar según el punto de vista de quien observa la viñeta –y éste es quizás el rasgo distintivo más trascendente de la ciudad estridentista.

Un ejemplo similar, me parece, se encuentra en las “Casas en perspectiva” (XI), aunque aquí se pierde el volumen y se regresa más bien a la línea que combina perspectivas varias, puntos de fuga, y trazos que ponen el énfasis menos en los espacios urbanos que en sus delimitaciones.



VIII. Jean Charlot, Portada de *Vrbe*, 1924. Grabado



IX. Anónimo, Viñeta estridentista, c 1925. Grabado

Llama la atención la repetición visual de algunos de esos elementos no sólo en la gráfica, sino en la pintura; un ejemplo es la pintura llamada “Los muertos” (X) de José Clemente Orozco<sup>30</sup>, con una gran diferencia: las líneas nítidas de la “Viñeta estridentista” se convierten aquí en edificios heridos, rasgados por la destrucción, desgarrados. El texto publicado en *El Universal*, la viñeta y la pintura de Orozco no están lo suficientemente separados en el tiempo para que se hubiera podido proyectar y construir una urbe y observar un proceso de destrucción de la misma. Los procesos imaginarios son paralelos en el tiempo y encimados como espacio simbólico.



X. José Clemente Orozco. Los muertos, 1931. Óleo sobre tela



XI. Ramón Alva de la Canal, Casas en perspectiva, 1925. Plumón, acuarela y papel

<sup>30</sup> Por cierto, es precisamente esta imagen la que se utilizará en la portada de la revista *Milenio* para simbolizar la destrucción de las torres gemelas de Nueva York en septiembre de 2001.

Al cambiar el orden jerárquico entre texto y contexto, a partir de las propuestas de la literatura de vanguardia, las lecturas e interpretaciones múltiples afectan concretamente el conocimiento disciplinario sobre la ciudad. Surgen historias distintas, en primer lugar porque el nombre de una ciudad, una calle, un personaje histórico, dejan de ser unívocos en su significado para el lector; se abre, pierde la liga a una fecha, un momento específico, una experiencia determinada por una memoria construida. Se vuelve otra vez partícula, trozo, posibilidad para integrarse de muchas maneras, junto con otros elementos igualmente inciertos, igualmente abiertos en cuanto a su significado. Incluso la estructura que serviría posiblemente, potencialmente, para relacionarlos, queda sin precisar.

Toda historia crítica sabe que una ciudad se constituye mediante una variedad de espacios construidos unos encima de otros, no sólo con respecto a la construcción urbana y arquitectónica, sino también en cuanto a los significados que adquiere un espacio y que permanecen aun cuando los edificios, las calles, las plazas se transforman<sup>31</sup>. Y una historia político-social, de una ciudad, también lo sabría: los significados de un centro de poder se enciman a otro y adquieren fuerza simbólica aun en las transformaciones. Si bien en pocas ocasiones se trata de renovaciones o sustituciones completas, se les da poca importancia (ni siquiera en un sentido arqueológico) a los significados que permanecen. Por otra parte, los comentarios a las nuevas proyecciones de

<sup>31</sup> Eso se nota mucho en momentos de destrucción, como muestra la memoria del terremoto de 1985 en la ciudad de México; o las transformaciones que emprende el Estado en el siglo XIX para romper con los espacios sagrados de la tradición urbanística colonial; o bien, la construcción de muchas edificaciones, tanto religiosas como cívicas, del siglo XVI encima de los lugares sagrados y de poder prehispánicos.

ingenieros y arquitectos de la época señalan esos significados simbólicos que implican los distintos tipos de ciudad, sobre todo al comparar la ciudad moderna con otra más tradicional:

... en las grandes ciudades como Nueva York, Detroit, San Francisco, etcétera, el esfuerzo constructivo del hombre realiza edificios que son como brazos que surgen de la tierra y se levantan a lo alto con el índice apuntando al cielo... son resultado de la idiosincracia particular de la raza constructora por excelencia de los tiempos actuales, que expresa su ideal por medio de la línea vertical y huye de la línea horizontal, que parece ser el símbolo de quietud, de aceptación, de permanencia. México, visto después de estos cuadros de la expresión constructiva moderna resulta una ciudad aplastada... por esto el nuevo edificio significa el esfuerzo novísimo para romper la tradición de quietud de nuestra idiosincracia constructiva.<sup>32</sup>

Pero si bien algunos sueñan (y realizan sus sueños) mediante las posibilidades que ofrece el cemento armado, otros continúan pensando en las imágenes de una modernidad que en la arquitectura de otras ciudades pertenece ya al pasado (mediados del siglo XIX), aun cuando para el propio contexto queda ubicada en el futuro.

El principal desacierto [de la edificación en México] ha consistido en no abordar el problema de la edificación, con un espíritu francamente moderno... el mundo ... en la construcción de cemento armado, ha encontrado la solución del procedimiento constructivo que llena [todas] las aspiraciones...<sup>33</sup>

<sup>32</sup> "El primer rascacielos en México", cit. en *La arquitectura de la revolución mexicana*, p. 118.

<sup>33</sup> "En México aún no se han abordado los problemas constructivos con espíritu moderno", en *Excelsior*, 19 de octubre 1924, cit. en *La arquitectura de la revolución mexicana*, p. 50.



XII. Gabriel Fernández Ledesma, New York, 1922. Madera de hilo (cedro rojo)

La visión mexicana sobre los rascacielos de Nueva York, en un grabado de Gabriel Fernández Ledesma de 1922 (XII), anticipa gráficamente la “viñeta estridentista”: tenemos los planos y los cubos, la idea de las ventanas, la perspectiva torcida, si bien con la diferencia de que en la gráfica de Nueva York se observan aún espacios entre los edificios (por esos espacios se les reconoce, justamente, como tales), además de una avenida o autopista y, sobre todo, un elemento del paisaje tradicional, nubes que simulan un horizonte. En otras palabras, se cuenta con un entorno urbano. Pero las diferencias también tienen que ver con un cambio en el imaginario urbano compartido por arquitectos e ingenieros:

... nuestra ciudad, que indiscutiblemente la distinguía un sello de arquitectura tradicional nobilísima, se ha convertido y es convertida en el más triste, mezquino, ruin y falto de carácter

hacinamiento de colonias... construidas en su aplastante mayoría por esos charlatanes de la profesión.<sup>34</sup>

Si bien la idea de “modernidad” está presente en la mayoría de las representaciones estéticas de “ciudad” en los años veinte mexicanos, no corresponden a lo que James C. Scott llamaría “high-modernist ideology”:

A strong, one might even say muscle-bound, version of the self-confidence about scientific and technical progress [...] and, above all, the rational design of social order commensurate with the scientific understanding of natural laws.<sup>35</sup>

Las expresiones son demasiado fragmentarias, y los espacios simbólicos, puntos y líneas de fuga sueltos, son habitados por personas igualmente fragmentarias –elementos que se contraponen abiertamente al poder estatal que frente a esas representaciones adquiere rasgos decididamente autoritarios. Lo que es importante resaltar es que Scott habla, en relación con la “high modernity ideology”, de organización social, no de representaciones; en ambos sentidos, tanto social e ideológico como visual, se encuentra claramente en una película como *Metrópolis* de Fritz Lang.

<sup>34</sup> Alfonso Pallares. “La Arquitectura es el primer valor cultural de México”, *Excelsior*, 26 de octubre 1924, cit. en *La arquitectura de la revolución mexicana*, p. 162.

<sup>35</sup> James C. Scott, *Seeing like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, 1998.



XIII. Fritz Lang, *Metrópolis*, 1927. Película



XIV. Harry M. Petit, *La cosmópolis del futuro*, 1908. Dibujo

En la visión estridentista, la arquitectura va “hacia lo alto”, las líneas se disparan; lo chaparro, aplastado, y aun lo monumental de los palacios y los edificios del porfiriato, no está incluido. Gráficamente, esas representaciones no corresponden a un poder político-ideológico que se “cita” a sí mismo en determinados edificios construidos expresamente para este fin<sup>36</sup>, o resignificados

<sup>36</sup> Para el caso de la revolución mexicana, véase la transformación del Palacio Legislativo, construcción iniciada durante el gobierno de Porfirio Díaz como “capitolio”, y readaptado en los años veinte como “Monumento a la revolución”.

como se observa claramente en el centro histórico de la ciudad de México, de espacios de poder contruidos uno encima del otro, con un fuerte valor simbólico.

Cuando se pregunta no por los parecidos de la literatura con la realidad histórica (la verosimilitud, en su versión más abierta), sino por la multiplicidad de imágenes y significados de los conceptos de ciudad, surgen referentes a las más diversas expectativas: no sólo la de los arquitectos e ingenieros, no sólo las del poder político que construye y reconstruye espacios de poder tanto reales como simbólicos, sino también los conceptos literarios —y todos, en algún momento, contienen elementos imaginarios que no tendrían por qué diluirse en la historia que se elaboraría posteriormente. Sólo en segundo término surge la cuestión acerca de cómo, en el transcurso del siglo, los significados simbólicos son identificados en mayor o menor medida con la historia y la imagen de una ciudad determinada, la de los veinte, y aún la actual, en sus continuas transformaciones. Estos significados, para cualquiera de las disciplinas y desde cualquiera de los puntos de vista, se inscriben en una jerarquía y en niveles de importancia disciplinaria.

En esos procesos de construcción, demolición y reconstrucción no hablamos de una secuencia en el tiempo, sino de que todo ello puede suceder y de hecho sucede al mismo tiempo, en forma paralela, hasta el grado de complejidad donde una cosa puede ser y significar otra, independientemente de las referencias y los ámbitos de su construcción. Para el conocimiento, el problema que se presenta es todo un desafío: esta ciudad en tanto concepto múltiple, construida aparentemente en un mismo espacio en distintos momentos y desde diversos ámbitos del conocimiento, deja de funcionar como “el mismo espacio”. La ciudad que se parece a una ciudad, y esta otra que pretende parecerse a sí misma, se desvanecen para convertirse en otras.

## Relatos - parodias

Cuando el concepto de ciudad es lo que nos interesa en su complejidad transdisciplinaria, y no la ciudad más verosímil en función de un contexto histórico aceptable, entonces no sólo cambia la visión sobre la ciudad, sino también el papel que desempeña. Deja de ser un espacio urbano donde ocurren cosas (política, literatura), que se representa (gráfica, pintura), que a su vez simboliza algo (poder), que se construye y habita (arquitectura, urbanística), entre otros. En este sentido, los problemas que surgen de los ámbitos disciplinarios en tanto dividen los discursos y fijan su lugar en el conjunto del conocimiento, se deben a los objetivos particulares de cada disciplina: la historia, por ejemplo, debe orientar en el tiempo, situar, significar...; el urbanismo debe organizar y construir el espacio de una manera habitable, organizar los ámbitos tanto públicos como privados, pensar en las actividades en la ciudad, en las vialidades entre muchos otros; la arquitectura planea edificios, casas, construcciones; y aun la literatura, hasta cierto momento, le da un uso claro al espacio urbano.

En lugar de *ser* espacio, la ciudad transforma una y otra vez sus funciones: Vicente Quirarte anota que a mediados del siglo XIX (1850-1860), “la ciudad [de México] se convierte en personaje”<sup>37</sup>; otros estudios resaltan la transformación de la función de la ciudad en relación con la literatura y el arte; y un cambio de características se observa a través de las vanguardias: aquí se percatan, en un mismo momento, diversos enfoques: una literatura donde suceden cosas en la ciudad, textos literarios escritos sobre la ciudad, literaturas de la ciudad donde textos y espacio urbano se significan mutuamente. Walter Prigge encontró una metáfora feliz: “una historia moderna de las ideas se puede leer perfectamente a la luz de las culturas urbanas: como historia material de una *urbanización de la mente*”<sup>38</sup>. Las estrategias literarias forman parte de los elementos constructores de la ciudad, la integran: *son* “ciudad”, pero a la vez son algo diferente en el sentido de una ciudad moderna.

La función que tiene la ciudad en y para la literatura se puede relacionar con la manera en que participa en las representaciones: en la literatura moderna, afirma Philip Fisher, la ciudad “no es un problema o un objeto, sino una estructura de la conciencia”.<sup>39</sup> Si el *concepto ciudad* tiene niveles diferenciados de representación, unos constituidos en la gráfica, otros en la litera-

<sup>37</sup> Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, 2001, pp. 35ss.

<sup>38</sup> Walter Prigge, “Geistesgeschichte und Stadtgeschichte: Wien, Frankfurt, Paris. Eine Skizze”, en Prigge, (edit.), *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*, 1992, p. 13. [Trad. y cursivas son mías]

<sup>39</sup> Philip Fisher, “City Matters, City Minds”, en Klaus R. Scherpe, *Die Unwirklichkeit der Städte. Grosstadt Darstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, 1988, p. 112.

tura, el impacto sobre las tradiciones de la pintura realista, romántica, costumbrista, la fotografía o el relato, es considerable. En la vanguardia se observa más bien cómo se remarcan las maneras de percibir: líneas sueltas, puntos inconexos, fragmentos, y de las dificultades de constituir significados a partir de estas percepciones mediante construcciones de secuencias temporales, o formas espaciales organizados en función de la orientación.

En otras palabras, surgen experimentos en torno al impacto de la percepción de la urbe moderna, fragmentada, y las incertidumbres de la vida moderna, en la literatura y la gráfica, que representa el concepto ciudad mediante fragmentos, líneas sueltas, y perspectivas múltiples. En el ámbito literario, narrativo, se pierde así la idea de conjunto (algo menos obvio en los poemas que tienen una estructura distinta). Hay una pretensión, no necesariamente consciente, de constituir relatos en torno a una percepción previa a lo que se considera usualmente como experiencia, es decir previa a lo integrado en imágenes en las que podemos reconocer una realidad representada, y en secuencias narrativas constituidas en el tiempo.<sup>40</sup> En los textos vanguardistas, las imágenes fragmentadas tanto gráficas como literarias son las que aparecen fijadas en papel; y al afirmar que esa percepción se puede considerar experiencia (y obra en términos estéticos), suceden cosas distintas en la cabeza del lector: se da cuenta y, sobre todo, se hace consciente de los procesos de integración (que son siempre procesos de interpretación y de significación). En un estudio sobre la pintura histórica, la historiadora de arte Susanne

<sup>40</sup> Para la integración de la experiencia en el tiempo y la forma narrativa, véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, 1985-1995; *idem*, *Historia y narrativa*, 1999.

von Falkenhausen llega a la siguiente síntesis: “En pocas palabras, se dejaron de contar historias con una verdad histórica, y se empezaron a investigar procesos inmanentes al arte y subjetivo-individuales, a través de medios visuales.”<sup>41</sup> Nuevamente, no se trata de elementos relacionados con la temática de la ciudad moderna, sino con otras posibilidades de estructurar un relato y de problematizar esas posibilidades: tiempo, narrativa, identidades, personajes, espacios, objetivos, intenciones.

Al analizar esos elementos, relacionados con la imagen urbana tanto visual como literaria, se puede ver cómo contrastan con los discursos históricos y los políticos, ambos estructurados como relatos tradicionales o discursos que definen sus significados en una temporalidad determinada; es decir, precisamente con aquellos discursos que usualmente sirven para contextualizar a los primeros.

Desde el momento en que se trata de imágenes (gráficas o literarias) en cuyo significado entra la perspectiva de lo estético, y no la simple relación “realista”, de copia del natural, de reflejo o duplicación, se presenta también un cambio de visión que con frecuencia se olvida. La lectura de estas imágenes, incluyendo los ejemplos de la fotografía, en principio no pretenden en momento alguno “devolver” las imágenes generadas en las artes gráficas, la pintura y la fotografía, a los espacios “originales”; lo mismo vale, por cierto, para las imágenes literarias. Entre la representación y lo representado hay un abismo, y “si se entiende éste [lo representado] como ‘realidad’ y se niega o ignora esa diferencia,

<sup>41</sup> Susanne von Falkenhausen, “Wie kommt Geschichte ins Bild?”, en Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin (eds.), *Krisenbewusstsein, Katastrophen-erfahrungen und Innovationen 1880-1945*, 1997, p. 251.

la representación se convierte en simple mimesis o reflejo de realidades, con lo cual se produce un malentendido”<sup>42</sup>. Por lo tanto resulta esencial considerar aquello que se “narra” en esas imágenes y textos en función de su lógica propia e interna como construcciones visuales, en lugar de pensar solamente en el tema, el tipo de espacio, los detalles de la ciudad, o los relatos de la política y el conocimiento histórico.

Así, en el poemario de Germán List Arzubide *Esquina*<sup>43</sup> se encuentran una gran serie de elementos que constituyen la ciudad: espacios, calles, esquinas, actitudes urbanas, imágenes sueltas y fragmentarias, además de personajes aislados relacionados con ciertas actitudes. Una presencia clara de imágenes del cine se ve reforzada por el uso de verbos que denotan acciones, en una composición poética que insinúa aún mayor fragmentación, al grado de que las cosas parecen deshacerse. Por otra parte, al comparar esos elementos no con la ciudad de la historia de los años veinte, sino con los elementos gráficos de la propia portada del mismo libro, lo anterior no se integra en un relato urbano, sino en el de la construcción de una perspectiva novedosa que es la que le da el título al libro.

<sup>42</sup> Von Falkenhausen, “Wie kommt Geschichte ins Bild?”, p. 249.

<sup>43</sup> Germán List Arzubide, *Esquina*, 1923.



XV. Jean Charlot, Portada de *Esquina*,  
1923. Grabado



XVI. Gabriel Fernández Ledesma,  
New York, 1940. Zincografía

En este sentido, la portada de *Esquina* (XV) presenta una vista desde arriba y un despliegue hacia los puntos cardinales, con una figura humana que camina con tal prisa que parece estar prácticamente acostada, o bien, que se ve en una perspectiva a su vez distinta a la de la propia esquina: no desde arriba sino desde atrás y que, en relación con el plano del espacio, parece alejarse, aunque no se puede distinguir claramente el movimiento. Se observa, además, la figura de un perro y otras formas que pueden ser muchas cosas (una cruz, una flecha, un avión estilizado). De especial importancia son los edificios: ahora no hay un punto fijo desde donde son enfocados, y las delimitaciones no permiten que se distinga con claridad un espacio construido en particular. En

la zincografía “New York” (XVI) que data de 1940, encontramos un eco visual: personajes minúsculos que se despliegan por la calle de manera parecida, si bien con una perspectiva distinta donde la modernidad es enmarcada por edificios neoclásicos, y apuntando hacia un fondo donde se ve otra tradición, simbolizada por la catedral de Nueva York extremadamente empequeñecida –más de lo que requiere la perspectiva–, pero no por ello menos hundida entre los rascacielos, como muestra la foto de Edward Weston (XVII).



XVII. Edward Weston, New York, 1941. Fotografía

En una visión distinta, el “Edificio estridentista” (XVIII) retoma las líneas de fuga hacia el exterior del grabado, a la vez que rebasa el concepto de “edificio” al agregarle líneas más parecidas a las de un barco tipo trasatlántico. A partir de los elementos del barco-edificio, las diversas perspectivas, el letrero, las líneas de fuga en distintas direcciones, los ángulos irregulares que rompen con la perspectiva única, y elementos más particulares como son

ventanas, columnas etcétera, todo ello se sostiene mutuamente como grabado. En este sentido, lo que se cuenta es distinto a lo que se construye aparentemente: no son solamente los elementos visuales que remontan a espacios urbanos distintos a los de la ciudad conocida de otras imágenes; también las líneas de fuga apuntan hacia varias posibilidades, la perspectiva permite abrir la visión hacia el exterior del grabado –pero forma al mismo tiempo parte del propio edificio aun cuando no se integra del todo a la idea tradicional de la representación de un edificio.



XVIII. Ramón Alva de la Canal, Edificio estudentista, 1926 Xilografía

Por el contrario, el Café de Nadie es uno de los pocos espacios urbanos que sirve de escenografía donde se desarrolla un relato; lleva nombre estudentista por definición, y simbólico en toda su extensión: descubierto y creado, bautizado, descrito y narrado por ellos, visitado, pintado, significado y convertido en símbolo. Será retomado en otros textos: en *El movimiento estudentista*, en

un ámbito aparentemente más histórico, el Café de Nadie es el lugar donde se encuentran por vez primera Manuel Maples Arce y Arqueles Vela; el encuentro narrado pronto forma parte del mito de origen del movimiento estridentista.<sup>44</sup>

Los cafés son, no sólo en este libro y para el estridentismo, espacios de reuniones y pláticas para los escritores, y de exposiciones para la gráfica y la pintura contemporáneas.

Entre los cafés que más “caché” literario tienen actualmente, está el QUICK-LUNCH. Todas las noches se reúnen alrededor de unos “hot-cakes” Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Roberto Montenegro y se sirven rápidamente sus emociones, sujetándose al lema de café.<sup>45</sup>

No obstante, si uno observa con mayor detenimiento el Café de Nadie, hay menos acontecimientos en torno y dentro del café que con respecto a su construcción mediante estrategias literarias que además permiten caracterizar el ambiente incierto del espacio. Porque es, también, un espacio sin crear cuya consistencia no rebasa los gestos, huellas y recuerdos de quienes lo ocupan.

“El Café de Nadie”, un óleo de Ramón Alva de la Canal, muestra de manera similar al cuadro de Fermín Revueltas “El Café de 5 Centavos” (XIX y XX), una perspectiva múltiple que remite al cubismo. En el caso del “Café de Nadie”, el pintor le agrega las

<sup>44</sup> A la construcción del relato contribuyen varios textos. fotos y caricaturas publicados en *El Universal Ilustrado*: “La Tarde Estridentista. Historia del Café de Nadie”, de Arqueles Vela; del mismo autor, la primera versión de “El Café de Nadie” (novela), y un texto de Paradox sobre la función de los cafés.

<sup>45</sup> Silvestre Paradox, “El café de Nadie”, *El Universal Ilustrado*, 1924, p. 43.

líneas invisibles de las miradas de los personajes; el carácter fragmentario es complementado por nombres insertados en el espacio delimitado por los márgenes del cuadro. No sólo varios personajes, sino también otros elementos fragmentarios recuerdan el cuento de Arqueles Vela del mismo nombre: el humo de una pipa, tazas, los títulos de algunos libros, y los nombres de los poetas y pintores. Este último recurso se refiere a una realidad distinta a la literaria; extratextual, remite a los autores que se construyen a sí mismos como personajes no sólo de un texto literario sino de todo un proyecto, como muestra la inclusión de nombres como Cueto o Revueltas como parte de los que crean y se crean en y mediante el movimiento vanguardista. Nuevamente, la perspectiva es importante: parece crecer, como la portada de *Esquina* (XV), de la parte central hacia fuera, y tiene una composición muy similar al “Retrato psicológico” que realiza Jean Charlot de Manuel Maples Arce (XXXI). A diferencia de los dos ejemplos de Charlot, Alva de la Canal incluye en su pintura el movimiento, mostrando, por ejemplo, un brazo en posiciones sucesivas.

Lo que en esta pintura todavía queda separado como distintos planos (los parroquianos sentados en torno a la mesa sobre la cual están colocados las tazas, los libros), aun cuando éstos se traslapan, se funde abiertamente en la caricatura alusiva al Café de Nadie (XXI): aquí, la fachada tiene los rasgos de un rostro humano. El manejo de las sinestesias se observa en muchos de los poemas de Maples Arce o List Arzubide: la “locomotora sedienta de kilómetros”; “una estrella reciente se desangra en suspiros”; “los eléctricos murmuran de mi pena”, son sólo algunos entre muchos otros ejemplos.



XIX. Ramón Alva de la Canal,  
El café de nadie, 1926. Óleo sobre tela



XX. Fermín Revueltas, El café de 5  
centavos, 1928. Acuarela sobre papel

La misma técnica se retoma en la gráfica. Si bien la caricatura “relata” un episodio que podemos leer, en forma paralela, en *El movimiento estridentista* de List Arzubide, rebasa el nivel de una simple ilustración del siguiente fragmento del texto:

“EL CAFÉ DE NADIE” espiado por el rencor, sufrió el atraco de los poetas crepusculares. En la avenida deslustrada por el correr de los trenes nocturnos, acechaba el consonante en agravio de abandono, esperando el descuido del establecimiento y cuando la noche era compacta de sombra y amasada con el sueño de las persianas, las manos del odio golpearon las puertas somnolientas del Café, y las puertas se abrieron con un largo bostezo de cansancio lírico.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 82.

Lo anecdótico, el desalojo, la salida del café a la calle finalmente no es el relato principal de la caricatura; en el conjunto de la gráfica es más importante el episodio en tanto “humanización” de la fachada, incluso de la fachada contigua, mediante las características y los gestos humanos. ojos, rostro, bostezo –lo inverso a las líneas duras que se observan en algunos de los retratos más geométricos, como se verá más adelante.



-El Café de Nadie-

XXI. El Café de Nadie. 1924. Caricatura

Una serie de estrategias distintas se pueden observar en un poeta como Kyn Taniya, en *Radio*<sup>47</sup>: imágenes sueltas, no todas pertenecientes al espacio urbano, aunque sí a diversos espacios en general. Esos espacios, aludidos más que construidos mediante imágenes cuya característica principal está en las relaciones que muestran una total falta de jerarquía, de orden, de un punto de vista sólido del sujeto narrador de cada poema. “Los mensajes transatlánticos / descansan sobre las algas / o retozan en el agua con los peces de marfil // Antenas inquietas se sacuden átomos

<sup>47</sup> Kyn Taniya. *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes*, 1924.

inoportunos / que vienen y se van”.<sup>48</sup> En forma muy personal, los breves textos se organizan por alguno de los elementos y una serie de asociaciones libres. El juego poético de los espacios unidos únicamente por las ondas radiofónicas y, sobre todo, la posibilidad de cualquier noticia desde cualquier lugar en cualquier momento rompe claramente con la lógica interna de un relato posible. Más que nada, nos encontramos de pronto con lo que los comunicólogos llamarían décadas más tarde “ruido” –la ausencia de mensajes claros, bien diferenciados:

...los jazz bands de Virginia y Tenesí la erupción del Popocatepetl sobre el Valle de Amecameca así como la entrada de los acorazados ingleses a los Dardanelos el gemido nocturno de la esfinge egipcia Lloyd George Wilson y Lenin los bramidos del plesiosauro diplodocus que se baña todas las tardes en los pantanos pestilentes de Patagonia las imprecaciones de Gandhi en el Bagdad la cacofonía de los campos de batalla o de las...<sup>49</sup>

Como es de esperarse, este texto llamado “...IU IIIUUU IU...” empieza y termina con interferencias: “... IU IIIUUU IU...”

Leer con un enfoque basado en los elementos literario-visuales, uno de los textos de mayor contenido político en el orden temático, el poema *Vrbe* (y hay que insistir en la intención de un poema: el verso “He aquí mi poema” se repite en varias ocasiones), ofrece un significado distinto al de una lectura que parte de la mimesis narrativa y socio-política. También en este caso se observan

<sup>48</sup> Kyn Taniya, “Marina”, *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes* (cit. en Schneider, *El estridentismo. 1921-1927*, p. 186).

<sup>49</sup> Kyn Taniya, “Marina”, *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes* (cit. en Schneider, *El estridentismo. 1921-1927*, p. 185).

una gran cantidad de imágenes sueltas, pero con una idea clara en torno a los elementos que el narrador pretende unir para conformar una ciudad determinada, literaria y a la vez sólida tal como aparece en la portada del libro. El grabado de Charlot le confiere una importancia visual a los horizontes construidos mediante los propios edificios en forma de una silueta que remite a la arquitectura de planos y bloques de la viñeta estridentista arriba mencionada (IX). “Esa nueva profundidad del panorama / es una proyección hacia los espejismos interiores”,<sup>50</sup> afirma Maples Arce en *Vrbe*. En la portada, aprovechando las limitaciones técnicas, las dos tintas rojo y negro, son lo único que refiere al mundo de los obreros, los sindicatos y la política, mientras que la urbe en sí y la urbe como horizonte no sólo llena todo el espacio sino que lo constituye –sin ella no existe tal espacio. Y es quizás en este sentido que más podemos ver la ciudad literaria como el tradicional escenario, el lugar en cuyas calles aparecen fragmentos de las masas modernas, las manifestaciones.

Ahora, así como la ciudad está hecha de fragmentos, apenas apuntalada, bloque a la vez que horizonte, así las modernas masas organizadas que marchan por sus calles: “hurra triunfales del obregonismo”, “batallones rojos”, “el hombre de las fábricas”, “la pobre ciudad sindicalista andamiada de hurra y de gritos”. Hay “ríos de blusas azules”, “los obreros son rojos y amarillos”, y los “árboles agitadores manotean sus discursos en la acera”, y los huelguistas se hacen notar porque “se arrojan pedradas y denuestos”. Hay incluso soldados, violencia, metralas, “oleadas de sangre y

<sup>50</sup> Manuel Maples Arce, *Vrbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos* (cit. en Schneider, *El estridentismo. 1921-1927*).

nubarrones de odio” en este poema de la ciudad; y aún así, el lector se pregunta por una posible semejanza entre “La multitud desencajada [que] chapotea musicalmente en las calles” y la visión mucho más sórdida que tiene José Clemente Orozco de lo que causa pavor: la masa (XXII):



XXII. José Clemente Orozco, Las masas, 1935. Litografía

Por su parte, destacan enormemente las diferencias que el pintor percibe debajo de los sombreros: lo que en la fotografía de Tina Modotti (XXXIV) muestra una cuidadosa búsqueda de elementos estéticos (se trata de un fragmento de otra foto, más amplio), causa, en la manifestación representada por Orozco (XXXIII), aun en sus formas semiorganizadas, una impresión muy distinta.



XXIII. José Clemente Orozco, *Zapatistas*, 1935 Litografía



XXIV. Tina Modotti, *Trabajadores*, 1926. Fotografía

Algunas características resultan relevantes para los procesos de significación en las distintas formas de narrar: en la literatura, los relatos son apenas apuntalados mediante imágenes a medio construir; y tal y como se presenta en la gráfica, lo narrado, los espacios donde suceden las cosas, el tiempo en que suceden y en que se narra, se sostienen mediante alusiones y líneas de fuga más que por elementos sólidos: los enfoques y los planos múltiples, técnica aprendida del cubismo, indican el continuo cambio de lugar de los narradores y observadores, y permiten significados varios y una marcada insistencia en la incertidumbre. Quizás uno de los efectos más interesantes de las maneras de relatar es una cierta apertura hacia un fenómeno peculiar: al dejar de leer los textos estridentistas en función de la duplicación mimética de la supuesta realidad, se reorientan los procesos de significación ha-

cia el lado de la construcción del espacio, muchas veces de un espacio moderno, urbano, mediante imágenes fragmentarias y las líneas de fuga tantas veces mencionadas. De este modo los textos contienen, de manera indirecta y no siempre consciente, diversos relatos en torno a la construcción de la ciudad literaria.



## Personajes

Los procesos de construcción y de significación de un espacio no sólo se observan a través de sus delimitaciones y los objetos, líneas, planos y cuerpos que lo marcan, sino también mediante la observación de quienes lo construyen, lo habitan, y tienen presencia, es decir, observadores, narradores, personajes en todos sus estados imaginables. No para todos, el espacio en cuestión es concreto, reconocible por otros, comparable con otras experiencias y vivencias de espacio. Se relaciona con la posibilidad de él o los sujetos de constituirse como tales a partir y en función de ciertas experiencias, horizontes, expectativas, visiones y percepciones de ellos mismos.

Para la visión del espacio urbano, en especial en sus perspectivas modernas a través de la literatura y las artes visuales de la vanguardia, una perspectiva muy peculiar la pueden ofrecer aquellos que actúan dentro de los propios textos e imágenes, que constituyen y realizan las construcciones y reconstrucciones del espacio que ocupan. A través del análisis del tipo de personajes literarios que habitan una ciudad literaria, cómo lo hacen y cómo

la significan mediante su forma de ser, se enriquece el conocimiento sobre el propio espacio.

Eso es tanto más importante cuanto una de las características principales de la ciudad moderna, tal como aparece en algunos de los textos de la literatura inglesa, francesa o norteamericana, es la despersonalización y desaparición del individuo en las masas urbanizadas, modernizadas, deshumanizadas. En los textos estridentistas, como se ha visto, esas masas son ligadas a la idea de la revolución social. Muy revelador es observar que en ningún momento se habla abiertamente de los conflictos sociales, y mucho menos de la lucha de clases –aun cuando se mencionen “las calles subversistas” y “los burgueses ladrones [que] se echarán a templar / por los caudales / que robaron al pueblo”<sup>51</sup>. Las manifestaciones sindicalistas resultan, en este sentido, poco compactas; y si bien el carácter poroso, de líneas sueltas, la falta de corporeidad cuando no la impresión traslúcida de las masas politizadas no les quita presencia, sí parece impedir que el individuo sea absorbido. Así, sólo en contadas ocasiones los sujetos aparecen en grupo, pero aun en estos casos se repite el fenómeno: lo que los caracteriza no es su identidad como obreros, sino elementos sueltos como la camisa azul, la bandera roja, la acción de marchar en grupo por la calle.<sup>52</sup>

Visualmente, un individuo puede coexistir en medio de los elementos que conforman más una trama narrativa que una con-

<sup>51</sup> Manuel Maples Arce. *Vrbe* (cit. en Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*). pp. 192-193.

<sup>52</sup> El manejo visual de las masas en una película como *Metrópolis*, las agrupaciones, los movimientos geométricos, compactos, la manera de fluir por calles e inundar la plaza, muestran una diferencia significativa entre el carácter impenetrable de estas masas de obreros y las imágenes estridentistas.

centración sólida de cuerpos en un espacio. Los sujetos fragmentados parecen ofrecer una especie de materia prima del tipo de seres que habitan, observan, piensan e imaginan una ciudad literaria moderna en proceso de construcción, afectada profundamente por determinadas contradicciones que resultan básicas para la comprensión de esa modernidad: la modernidad-progreso que es, a la vez, una modernidad conflictiva, la modernidad de la fragmentación y la de las masas, la organización y la dispersión, de lo que significan y niegan, de lo que pretenden construir y aquello, indefinido aún, frente a lo cual se desvanecen.

Llama la atención que los personajes “típicamente” estridentistas no suelen tener una presencia exacta: no aparecen de cuerpo entero ni suelen tener rasgos definidos: no se les identifica por un retrato aun cuando los retratos abundan. Con frecuencia se confunden —ya sea con otros personajes, ya sea con ellos mismos en un espacio o tiempo distintos. Aparecen por momentos, siendo no más que unos cuantos fragmentos; dejan sus huellas, el humo de su cigarro, un olor a perfume, se quedan atorados en un umbral, se repiten en el tiempo como si éste no pasara ni cambiara. Algunas de las características más destacadas de los personajes estridentistas permiten establecer, hasta cierto punto, una tipología: no en el sentido de una fisonomía, sino en cuanto a una serie de elementos que los constituyen y que, como se verá, los relacionan con el espacio urbano literario y visual que habitan.

El caso de las mujeres estridentistas es especial; pueden ser pareja o pareja potencial, mujer idealizada, nunca madre (no hay niños estridentistas), mujer-artífice en tanto maniquí —maniquí en diversas presentaciones que nuevamente se caracterizan por el “uso” y no por la apariencia: “modelos espirituales de mujeres” las llaman, y “se podrán ver en nuestros escaparates sentimentales”; el juego no va por el lado de la identidad, sino

expresamente por lo que la cubre: “Contamos con un surtido completo y variado en miradas de percal, seda, astrakán, muselina, en sonrisas legítimas mercerizadas, de algodón, de lana y en actitudes falsificadas de las más genuinas que han logrado encontrar los dictadores de la moda.” Las mujeres son adjetivadas, según el modelo, y situadas: “de mañana”, “de mediodía”, “de tarde”, “para el té”, “para soirée”.<sup>53</sup> En otras palabras, “Mabel o Janne, según fuera de mañana o de tarde”, como reza el título juguetón de uno de los retratos femeninos más expresivos y simbólicos del momento (XXV). Apenas unos años después, en la película *Metrópolis*, la posibilidad de duplicación mecánica, la sustitución de la mujer –humana, ángel, salvadora– por una mujer mecánica, fría, deshumanizada, mujer-artífice, muestra otra de las preocupaciones típicas de la época (XXVI).

Aquí son sobre todo las circunstancias (mañana o tarde) las que determinan la identidad del personaje, en vista de la posibilidad de dos nombres distintos para un mismo retrato. En otro texto de Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*, el personaje femenino que le da título al relato, también cambia según las circunstancias, aun cuando parece ser siempre la misma y aun cuando responde a un “nombre” que puede ser cualquier nombre, hasta llegar a tener un número infinito de identidades.

<sup>53</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 68.



XXV. Ramón Alva de la Canal. Mabel o Janne, según fuera de mañana o de tarde. 1926. Linóleo



XXVI. Fritz Lang. Metropolis. 1928. Cartel

Lo que constituye el universo femenino en la obra estridentista, los objetos con los que se relacionan las mujeres, la burla a los atuendos que van con todo y ocasión y comportamiento, así como con ciertos tipos de hombres (también eso es una ironía), es un universo femenino que pese a todo no incluye ni “hogar”, ni “niños” ni “maridos”. Amantes, quizá, acompañantes. En conjunto, se trata de uno de los intentos más radicales de sacar a la mujer de sus contextos y roles históricos en la literatura mexicana del siglo XX. Lo que llama la atención es que ni siquiera tiene que luchar para lograr el abandono o la liberación de sus papeles acostumbrados: en la literatura estridentista no se hace manifiesto el proceso de esa lucha. Y si bien se relaciona frecuentemente con el mundo de los hombres estridentistas y con los espacios que

ellos transitan, es evidente que en este sentido, los hombres estridentistas tampoco son típicos para los hombres en general.

Todo está en proceso de hacerse en esos textos, y se hace, casi siempre, por voluntad propia: la mujer, el hombre, el espacio por el que se transita (la ciudad, el café), el tiempo, incluso los referentes, el lenguaje poético, se expresan mediante ideas y deseos de mujeres y hombres como claras construcciones incompletas, en proceso, relacionados con la cultura. En eso juega un papel importante la percepción de la sensualidad de la mujer-fragmento, de la mujer que apenas está por constituirse a sí misma, y se expresa mediante las insinuaciones propias del fragmento. Este fragmento, desfasado muchas veces de la presencia del cuerpo, juega esencialmente en el imaginario que complementa la insinuación. En este sentido, la sensualidad no es solamente un asunto físico (pierna, cabello, boca, ojos, labios, etcétera), sino que se hace presente ocasionalmente en las relaciones establecidas: encuentros a medias, frases a medias...

Caminé tras ella con la paradoja de que era Ella [...] Cuando casi me decidía a confesarle mis presentimientos, se perdió al través del cristal de la vitrina de un almacén [...] Se quedaba para siempre entre perfumes, embalsamada de alucinaciones, de esperanzas. Se quedaba allí, eternizada. Se esfumaba... No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista... Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud de hinosos... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirar impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se diasociaban [sic] en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable...<sup>54</sup>

<sup>54</sup>Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*, pp. 92-93.

“Ella” se va haciendo presente conforme se van haciendo presentes el lenguaje, la relación, los contactos a establecerse, la red de elementos y líneas que van constituyendo el espacio que le permite hacerse presente. “Ella”: fragmento desfasado de la presencia del contorno, la silueta, el personaje surge de la misma palabra, de entre los textos que también están a medias, que se van armando por partes, por fracciones. En su interior, entre palabra y palabra, aventura miradas, gestos, se asoma, se retrae. Articulación del cuerpo sin presencia fija por sí mismo y las palabras, por las palabras de otros personajes a medias y sus miradas. “En aquella mujer que se nos queda mirando –dice el personaje-hombre– he encontrado un 50% de la verdadera mujer que buscamos, que estamos haciendo en nuestras continuas charlas. Tan como ninguna”.

Y un poco más adelante:

En una está una parte de esa mujer y en otra la otra. Tenemos que presentarlas, ensamblarlas, aunarlas, confundirlas, acostumbrarlas a que vivan una sola vida, con las mismas emociones, con los mismos gustos. Después de la amistad preliminar se irán haciendo una, poco a poco. Esa que será la nuestra. –Hemos inaugurado, hemos puesto de moda a todas las mujeres... –Las mujeres no son más que unos aparatos sensuales, ideológicos, espirituales, sentimentales. Se les puede llenar como a los acumuladores, de cualquier fuerza, de cualquier tensión.<sup>55</sup>

Esa mujer que se va librando y se ve a sí misma surgir del lenguaje, que habita los espacios, no refleja nada específico, sólo es posibilidad (de allí el imaginario masculino de que “se le puede llenar...”). La imagen de la mujer estridentista no confirma, pues,

<sup>55</sup> Arqueles Vela, *El Café de Nadie*, p. 35.

la presencia del origen de aquel mito que, pensamos, se construye en torno a la mujer moderna en lo que se considera una de las décadas más desenfrenadas y locas (por lo menos en otras ciudades modernas como París). Tampoco muestra el origen de un mito a medias, el de la supuesta liberación de la mujer a causa de la revolución mexicana. Lo que sí es una constante en la literatura de vanguardia, son personajes, todos, y sobre todo los femeninos, en un continuo esfuerzo por aparecer en escena y en constante peligro de desintegración. El mito que pesa sobre la mujer de los años veinte forma parte de una memoria cultural que data de muchos años después: del cine de los cuarenta, por ejemplo, o del redescubrimiento y de las interpretaciones de fotos de la época que se realizarían ya casi hacia finales del siglo XX.<sup>56</sup> Sin embargo, no es por eso que los personajes femeninos sean del todo distintos a los personajes masculinos. Ciertos elementos como el deseo ocupan un lugar distinto, pero están presentes en ambos. De lo que sí se distinguen las mujeres estridentistas, es de la otra mujer que, cabe mencionar, tampoco se define claramente en la literatura estridentista: alusiones apenas, una “vertical blancura”<sup>57</sup> que atraviesa los textos, o “la palidez enferma de la super-amada”.<sup>58</sup>

Ella, la otra, se manifiesta ante nosotros exactamente igual, con palabras: *es*, ella misma, unas cuantas palabras que, más que mostrarla en un espacio o momento concreto o en una situación específica, le permiten concretarse en un lugar preciso *del texto*.

<sup>56</sup> Cfr. Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.

<sup>57</sup> Maples Arce, “En la dolencia estática”, *Andamios interiores* (cit. en Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 78).

<sup>58</sup> Maples Arce, “Voces amarillas”, *Andamios interiores*, (cit. en Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 77).

A las mujeres, "...algunas señoritas / literalmente teóricas [que] se han vuelto periféricas, ahora en re-bemo!",<sup>59</sup> se les ubica sólo por un ancla ligera que les ata a algo que sólo en la literatura pueda tener una presencia más sólida. Sólo allí, "alguna Margarita" tendrá existencia, aun cuando se vea "deshojada por todos los poetas franceses".<sup>60</sup>

La mujer estridentista, mujer ya de otro (con)texto, se le escapa al hombre; ella *será*, en sí, un espacio nuevo que no se aprehende ni se comprende fácilmente. Será espacio nuevo en tanto se asemeja, mujer nueva, a la nueva urbe. Su imagen se define por su relación con espacios más públicos... anda en la calle, en tren, tranvía, automóvil, moto, va al Café (de Nadie), y se le localiza "siempre [...] a XV minutos del Zócalo".<sup>61</sup>

La distinción –y eso es notable para la construcción de Estridentópolis– se logra mediante el contacto con el espacio estridentista: urbano, en construcción a través de la literatura, de los textos y los propios personajes que transitan y así constituyen este espacio. Eso significa que, al mismo tiempo, logre desprenderse de otras tradiciones. En unas cuantas líneas, el poema "In memoriam" elimina todo lo que en principio nos orienta respecto a la identidad de una persona: los indicios, las señales, los símbolos en cosas tan abstractas (cuando no son marcadas) como el tiempo, el espacio, el silencio. Lo que llama la atención en estos espacios y estos tiempos, es la ausencia de una tradición que les

<sup>59</sup> Maples Arce, "Por las horas de cuento...", *Andamios interiores*, (cit. en Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 80).

<sup>60</sup> Maples Arce, "Flores aritméticas", *Andamios interiores*, (cit. en Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 74).

<sup>61</sup> List Arzubide, *Esquina*, (cit. en Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 165).

ponga marcas donde orientarse, señales, símbolos de cierta manera; lo curioso es que sí hay un personaje, la memoria de quien recuerda a este personaje, mientras que todo lo demás es incierto.

in memoriam  
ELLA  
lejana  
sin rumbo entre la maquinaria  
del silencio  
de la noche me llega  
el perfume  
de sus ojos sin fronteras  
que agotaron todas mis ediciones  
NI AQUÍ  
NI ALLÁ  
estará siempre en fuga  
y si se exhibe  
nadie podrá recoger sus manos  
que desintegra de  
INFINTO  
ya que se ha fundido  
en lo IMPOSIBLE<sup>62</sup>

En la gráfica, varias de las estrategias literarias se pueden observar. Así, el evidente parecido entre “Mabel o Janne...” y el retrato estridentista que Alva de la Canal hace de Germán List

<sup>62</sup>Germán List Arzubide, “In memoriam”, *El viajero en el vértice*, (cit. en Schneider *El estridentismo México 1921-1927*, 1985, p. 253). La fecha del colofón, el 31 de diciembre de 1926, que ubica *El viajero en el vértice*, es la misma que aparece en *El movimiento estridentista*. En su calidad de poema refuerza lo que propone la historia que no lo es, manifiesto “último” del movimiento: desintegración de los espacios seguros, delimitados, y de los tiempos historizados, con significado confiable.

Arzubide (XXVII), no sólo se debe a un determinado estilo, o a la técnica y el medio (linóleo), sino a un uso de planos blancos y negros, y las líneas que son a la vez delimitaciones de rasgos, características y separaciones de los planos en un ámbito más abstracto. Ni el retrato de la mujer estridentista, ni el de uno de los protagonistas del movimiento muestra rasgos personales, ni podría identificarse con alguna imagen más “realista”; lo que sí tienen, es este parecido propio.



XXVII. Ramón Alva de la Canal. list arzubide. 1926. Linóleo

También otros retratos se distinguen por planos, líneas de fuga, juegos de luz y sombra. Si en el caso de la caricatura del Café de Nadie se trataba de ver cómo se “humaniza” una fachada, en los grabados de otros dos retratos, el de Maples Arce (XXVIII) y la autocaricatura de Ramón Alva de la Canal (XXIX), se observan líneas mucho más duras que recuerdan algunos de los grabados sobre el espacio urbano imaginario.



XXVIII. Eduardo Cataño.  
Maples Arce, 1926. Grabado



XXIX. Ramón Alva de la Canal,  
Autocaricatura, 1926. Grabado

Estos dos retratos plantean una dificultad adicional cuando se intenta describir sus elementos humanos: quizás un ojo, una nariz, una línea curvada y un plano que asemejan la forma de una cabeza... Los rasgos cubistas, un par de trazos que recuerdan de lejos líneas prehispánicas son elementos que saltan a la vista; el carácter vanguardista, moderno, se encuentran en la falta del retrato al natural, en el abandono de una representación mimética, realista. Lo que sí se advierte es la similitud con las técnicas literarias ya mencionadas: pocos rasgos reconocibles, la identidad del personaje en el nombre que podría ser otro, porque lo relevante no es la identidad del sujeto, sino la estrategia experimental para construirlo conjuntamente con el espacio que lo rodea. En el autorretrato no hay una clara diferencia de planos y líneas del rostro ni de su entorno, ambos se confunden y se determinan mutuamente, es decir, existen porque son un todo, no porque se diferencien claramente de su entorno. Se puede hablar de una integración o, al

revés, se observa como apenas van surgiendo uno y otro, personaje y espacio, desde los mismos trazos.

El ejemplo de un breve relato de Arqueles Vela, "El hombre que encontramos en todas partes"<sup>63</sup> ilustra cómo se constituyen varios de los elementos discutidos por separado: la integración de personajes fragmentarios, su contacto con el espacio urbano y la construcción de éste mediante este contacto, así como las consecuencias de la institución de una temporalidad vanguardista, el efecto de la deconstrucción de las perspectivas y la incertidumbre que produce la falta de un punto de vista claro para un espectador y/o lector.

La constitución de la temporalidad vanguardista conlleva implícitamente su propia aniquilación: los distintos tipos de tiempo se diferencian sólo teóricamente a partir del observador; sin embargo, no se caracterizan y, sobre todo, no se significan a partir de este observador. Conceptos como ayer, mañana, hoy pierden su capacidad de referente desde el momento en que el observador-narrador se encuentra en distintos tiempos y espacios donde le aparece siempre el mismo hombre, el mismo personaje.

En su apariencia pasajera u mortificante se le reconoce. Es el mismo de anteayer, de ayer, de hoy, de mañana...

Y si bien eso produce una impresión de incertidumbre, el mismo proceso literario, puesto en contacto con distintos espacios urbanos, permite al observador percibir esos espacios que de otra manera no se harían visibles.

<sup>63</sup> Arqueles Vela, "El hombre que encontramos en todas partes", en *El Universal Ilustrado*, 1924, p. 34.

Es el hombre que encontramos en todas partes. Al cruzar una calle, la más solitaria, la más ajetreada. El que espera largas horas un tranvía al lado derecho de la impaciencia nuestra.

Ambos elementos, la confusión temporal y la presencia urbana a partir de este personaje que está en todas partes, aun donde todavía no existe nada construido, lleva al observador a la desesperación, al deseo de aniquilarlo, ya que no deja percibir nada sin estar presente. Esas características que desesperan al observador, le dan identidad a EL — pero también corre el peligro de ser objeto de violencia.

Al que quisiéramos despojarlo de todo EL... Destruirlo, para que no continúe importunando con su presencia irresistible.

En la peluquería, en la butaca, en el restorán, en el tranvía, en todas partes coincide con nosotros, sin meditarlo, por una ley incontrovertible.

Se mandaràn trazar nuevas calles y él las transitará y las inaugurará con su impertinencia.

Ningún observador puede percibir ni el tiempo ni el espacio de la vanguardia, a menos que sea a través de un personaje estridentista; al aniquilar o violentar a cualquiera de esos tres elementos que se condicionan mutuamente, el espacio, el tiempo o los personajes, Estridentópolis se esfuma. La constitución de los espacios depende de la presencia de los personajes, existen porque “nosotros” los encontramos *allí*. El espacio denominado “todas partes” no es todas partes, a menos que alguien lo vea, y sólo lo vemos porque nosotros mismos como observadores adquirimos, mediante nuestra mirada que enfoca a los personajes, una presencia “allí”, en

tanto transeúntes de un espacio urbano literario y gráfico que puede ser cualquiera, que puede ser “todas partes”.

Esa es la “ley incontrovertible”. Lo incontrovertible, por otra parte, es también otro elemento más: se pierde la posibilidad de orientación porque se pierde un referente que, por experiencia, no debería o no podría coincidir en diversos tiempos y espacios, no debería y no podría aparecer siempre igual, siempre en todos los lugares. Dicho mediante otro ejemplo: si bien “el hombre que está en todas partes” (igual que la Señorita Etcétera, o Ella que está siempre a XV minutos del Zócalo) marcan espacios y tiempos, quitándoles las características particulares, estas marcas se producen a causa y a partir del observador, del “nosotros”, de manera que estos personajes quedan, como sombra, pegados a este “nosotros”. Un personaje estridentista no es autónomo, no es ni siquiera un personaje a menos que “nosotros” también lo seamos.

En este mismo sentido, hay un último tipo de personajes que es muy notable, el que conocemos a través de los aparentes autorretratos en los textos estridentistas: los autores que a través de ellos mismos como personajes, junto a lectores potenciales y críticos, subsisten a partir de continuas autorreferencias. Eso presenta un problema de primer orden para la crítica en cuanto a la relación autor-narrador-personaje: todos ellos se crean mutuamente dentro de los textos. El paso de los trazos que insinúan un autorretrato a los rasgos más autobiográficos, el proceso de narración, de “poetización” de los aspectos posiblemente autobiográficos en diversos relatos, poemas, y claramente en los manifiestos, sobre todo en el último manifiesto que no debe confundirse con una historia del movimiento<sup>64</sup>, es una estrategia

<sup>64</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926.

que les permite a los autores hablar de ellos mismos, en términos incluso personales, sin que eso signifique una fijación fatal de la propia vida —una vida que, hay que decirlo, en el caso de los jóvenes escritores de los años veinte, apenas inicia, y que tiene en su haber unos cuantos poemas, cierta experiencia en y con la revolución mexicana, uno que otro escándalo menor en la vida pública de la literatura. Uno mismo como personaje no puede ser, todavía, más que insinuación, trazo mezclado con el propio entorno —aun cuando el “yo” aparece, como aquel otro, “en todas partes”. Es curioso sólo el hecho de que lectores y críticos, de su misma época y posteriores, interpretan esa estrategia, la poetización de una existencia que apenas se va dando, no como posibilidad múltiple sino como inmadurez y falta de presencia. La referente no es lo que falta por construir, sino una engañosa realidad que aparenta ser completa.

Personajes de este tipo difícilmente se prestan para narrar una historia tradicional de la ciudad, como se ha visto en el capítulo sobre los relatos. Al contrario, la ciudad se constituye, en parte, en función de la historia de quienes la hacen, piensan y representan, se mueven en ella, se expresan en y sobre ella. Dicho así, suena bastante sencillo; la complejidad y el reto están, sin embargo, en no confundir los distintos niveles de los elementos que se están analizando. Para el caso de la literatura, en especial de la literatura de vanguardia, tenemos que conceder que la manera en que perciben, experimenta, reflexionan, analizan, viven, proyectan e imaginan la ciudad / lo urbano / la urbe los escritores a cuyos textos nos remitimos, no lo hacen sino como vanguardistas, y sus personajes no son comparables sin más a la gente que conocemos en la vida cotidiana: la ciudad es un espacio potencial, y como tal actúa en su imaginario. No existe con un significado definitivo, ni siquiera con una presencia física definitiva, sino siempre

como una entre muchas otras posibilidades y opciones. La libertad de la vanguardia consiste precisamente en explorar ésta y las demás opciones, incluyendo los discursos conocidos (históricos, políticos, arquitectónicos, sociales, culturales, etcétera) sin otorgarle una jerarquía y un valor de predominio a ninguna de ellas.

“Eres tú...?”

—Casi.

—Cómo casi?

—En este momento estoy escribiendo un artículo en el que no hay sino una tercera parte de mis conceptos, de mis ideas. Un artículo que desvía esa trayectoria reincidente de mi manera de ser. Después de escribirlo no sé si, en realidad, sea el mismo de ayer. Soy un individuo que se está renovando siempre. Un individuo al que no podrás estabilizar nunca. Un individuo al que engañarás diariamente conmigo mismo por esa mutabilidad en que vivo.<sup>65</sup>

La percepción que tienen éste y otros personajes de ellos mismos, la experiencia de no ser enteramente uno, de encontrarse en transición no sólo en apariencia, sino también en lo que a la identidad se refiere, la percepción de una parcialización, una continua integración y desintegración, la idea de que no es toda la persona ni toda la personalidad que participa en distintos momentos de una vida, esa percepción de uno mismo raya en la psicología. No por ello, sin embargo, se trata de un problema personal, como muestra el “Retrato psicológico”. Es la percepción del personaje estridentista en esta experiencia de constituirse como se constituyen el espacio y el tiempo, la experiencia de ser en tanto se

<sup>65</sup> Arqueles Vela, *El Café de Nadie*, p. 29.

percibe a sí mismo en su entorno, en contacto con otros personajes, en contacto con la mirada de un observador que podemos ser nosotros, en que tiene presencia propia. El “Retrato psicológico” recoge no sólo rasgos del personaje retratado, sino elementos de la construcción urbana en proceso, andamios, líneas de fuga, planos, y las propias perspectivas de los observadores potenciales sin que éstos tuvieran un punto fijo que situara su mirada.



XXX. Jean Charlot, Retrato psicológico de Maples Arce. Grabado



XXXI. Roberto Montenegro. Portada de *Radio*. 1924. Grabado

De la misma manera que los rasgos de un rostro retratado se pueden confundir, extender, ampliar hacia su entorno, los elementos que constituyen el proceso de construcción urbana en la literatura y en la gráfica se extienden hacia sus propios horizontes sin diferenciarse claramente de ellos. Las líneas y los puntos de fuga, los andamios, el alargamiento de las miradas de los obser-

vadores son ejemplos; el espacio abierto, por su parte, se insinúa con otras “líneas”: las ondas radiofónicas que parten de torres de transmisión, ondas que se parecen también al agua. Aun allí, en este espacio abierto (celeste, si uno se refiere a las estrellas dibujadas), se observan elementos humanos, una boca por ejemplo. Las letras sueltas y dispersas, texto más fragmentado todavía que en imágenes previamente comentadas, son las del título del libro, *Radio*, aun cuando no se leen, a primera vista, en este sentido o, mejor dicho, con un sentido claro.

Lo que resulta importante es hasta qué grado estas estrategias visuales y literarias refuerzan y potencian la intervención del sujeto observador como parte constitutiva no sólo en los procesos de significación, sino en la tarea indirecta de volver conscientes las contradicciones de la modernidad en la ciudad literaria de los veintes. Podríamos hablar de una táctica literaria y estética que consiste en centrar a los personajes y algunos acontecimientos conocidos de otros discursos, en gestos, trazos, rasgos y características que sólo se manifiestan en tanto la mirada del observador los toca. Eso le da una dimensión de extrema subjetividad a todo: un mundo (espacio, tiempo, experiencia, discurso) sólo subjetivo. Evidentemente no se trata de una reducción ni de una simplificación, sino de una manera muy particular de centrar la estética en un observador subjetivo.



## El tiempo que depende de los relojes

En el conjunto de este análisis, los tiempos se diferencian y se particularizan: tiempos históricos, tiempos de vanguardia, tiempos narrativos y narrados –construcciones y efectos todos desde el presente o, mejor dicho, desde un presente siempre cambiante. En la literatura de vanguardia no se trata tanto de saber diferenciar claramente unos de otros, sino de observar la complejidad del conjunto y, ante todo, la imposibilidad de que unos signifiquen lo mismo que otros. Pese a que en la literatura se trate de relatos, poesía, manifiestos y géneros mixtos, que contienen estructuras narrativas, éstas no tienen un fondo constituido a partir de un tiempo similar al utilizado en los discursos históricos. Los tiempos literarios de vanguardia no se vislumbran claramente a partir de una línea que integra pasado, futuro y presente, sino más bien un tiempo imaginario, un tiempo que puede ser distintos tiempos a la vez, un tiempo que *proyecta* futuros, *significa* posibilidades del presente, juega con la memoria de experiencias vividas y otras no. Incluye, asimismo, la otra posibilidad, la del futuro no realizado, la del futuro cancelado, la del pasado corregido,

la del pasado que hubiera podido ser distinto, la del presente incierto que significa todas las posibilidades, o ninguna. Estos tiempos plantean e invalidan significados desde una perspectiva que se mueve al margen de la línea construida del tiempo, y que permite cuestionar una y otra vez todas las soluciones propuestas por la temporalidad histórica.

En este sentido, la modernidad no se puede interpretar simplemente como progreso, no como la gran era de las máquinas y las comunicaciones, no como tiempo de la modernización de las relaciones políticas. El cuestionamiento que realiza la lectura de la vanguardia del eje histórico establecido e interpretado desde la política, la sociología, la propia historia, permite señalar muchas de las contradicciones que formarían parte de experiencias e incertidumbres posteriores. Incluso a la luz de la interpretación histórico-política de los años veinte, de los procesos de transformación urbanística y la modernización arquitectónica de la ciudad, esas inconsistencias resultan mucho más complejas de lo que parezca a primera vista, precisamente porque la vanguardia presenta una percepción distinta a la de los discursos y textos de la historia acerca de los procesos de modernización. Lo volátil de los procesos no se observa, claro está, en la solidez de la arquitectura en tanto edificios y espacios construidos, sino en las líneas de fuga, los andamios, las ondas radiofónicas, las vías de comunicación, los personajes inestables, las mujeres estridentistas que son, ante todo, posibilidad de una futura libertad. En una palabra, se observa en los procesos inacabados.

Al destacar en especial dos elementos vanguardistas representativos del tiempo –de cualquier tiempo–, el valor que adquieren en la lectura influenciada por la modernidad es el de un símbolo, cuando no de un paradigma. El primer lugar lo ocupa indudablemente el “reloj [que] regresaba el tiempo en cada tar-

de...”,<sup>66</sup> junto con los “relojes estacionados”.<sup>67</sup> Lejos de ser un elemento que ayudara a orientarse, esos relojes hacen del tiempo un ente que encubre todo lo demás, como se describe en *El Café de Nadie*:

Todo se esconde y se patina, en su atmósfera alquimista, de una irrealidad retrospectiva. Las mesas, las sillas, los clientes, están como bajo la neblina del tiempo, encapotados de silencio.<sup>68</sup>

Lo desorientador se percibe incluso en una imagen tan sencilla como la de ciertas palabras que siempre dependen del momento, lugar y sujeto exactos de su enunciación: “En el menú de ayer se escribe: / M E N U / de hoy”.<sup>69</sup> Si el individuo se confunde con su entorno, si las perspectivas no respetan un punto de vista único a partir del cual se construyen, si las líneas de fuga señalan horizontes varios, entonces los referentes “hoy” o “ayer” tampoco pueden tener una connotación unívoca.

En segundo término, el tiempo queda representado por una caricatura que muestra un reloj que pierde su forma circular, se pone en movimiento y se abre en una espiral que a su vez señala una flecha: un tiempo en espiral que se aleja del control de la hora del reloj para salir, literalmente, a la calle; pero la ruptura no termina allí: además, la dirección de la flecha es opuesta al sentido de las manecillas de un reloj. La combinación del círculo roto del reloj, de la espiral y del tiempo visto como flecha y la dirección invertida, visualiza las contradicciones con las que juegan los textos:

<sup>66</sup> Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, 1926, p. 85.

<sup>67</sup> Arqueles Vela, *El Café de Nadie*, p. 13.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 34.

las apariencias, el tiempo, las repeticiones a la vez que la imposibilidad de repetir el tiempo, y también la salida hacia algo inconcebible, fuera de control como son la calle, el futuro, el horizonte. En cualquiera de los casos, el tiempo resulta distinto a lo que marca el reloj, porque éste está construido de una manera diferente.



XXXII. Recortes para llenar (reloj estridentista), 1924. Dibujo.

En el texto “Recortes para llenar”<sup>70</sup> que es acompañado por la caricatura del reloj estridentista, Arqueles Vela amplía la experiencia y se apropia de ella para la vanguardia:

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

<sup>70</sup> Arqueles Vela. “Recortes para llenar”, en *El Universal Ilustrado*, 1924.

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

Logra crear este tiempo vanguardista justamente en un relato, es decir en un género cuya estructura tradicional depende de un uso determinado del tiempo narrativo. En el texto, por lo mismo, el tiempo-reloj es uno de los temas, se habla sobre él, y no es sino con los elementos restantes que en la versión definitiva de *El Café de Nadie* se consolidarían, que la temporalidad narrativa se descompone.

Los relojes estacionados comentan la vida del Café y de los parroquianos. Están en esa hora inmóvil en que todos esperan abandonarse en la somnolencia de las banalidades. La hora que despierta el deseo de lo inverosímil, que cronometrizaba la ansiedad, el espíritu y lo va regularizando para instantear la sensibilidad de las mujeres...

Las actitudes de los personajes, su caracterización por su indecisión, por lo que queda de ellos en tanto huellas y gestos olvidados, llevan el concepto del tiempo a esa realidad literaria de lo inverosímil, al simultaneísmo. El problema del tiempo y la temporalidad, en las expresiones del presente y del futuro como elementos integradores de lo urbano habitado por un determinado tipo de persona / personaje, sólo se puede observar mediante la atención que se les preste a las distintas maneras de su representación. Si bien el tiempo se simboliza en varias ocasiones mediante un reloj, no pocas veces descompuesto o reconfigurado,

las representaciones y con ellas las construcciones y sus respectivas significaciones se marcan también en otras circunstancias.

Ya se ha mencionado el problema que significan los tiempos vanguardistas, contradictorios y multidimensionales para una modernidad entendida como progreso. Como contraste, sirve nuevamente una imagen de *Metrópolis* de Fritz Lang, donde el reloj marcador produce una impresión muy distinta: la modernidad, en especial la modernidad despiadada, anónima que rige el mundo laboral, se traduce en explotación y provoca cansancio extremo, ya que el tiempo pasa sin que cambie nada (XXXIII). En términos visuales, la lucha de clases se hace evidente, por lo que tiene que resolverse en la trama narrativa. Sin embargo, el enfrentamiento, la destrucción de las máquinas por parte de los obreros, y que conlleva a la autodestrucción, finalmente no se soluciona en un arreglo político, ni en la democratización o en el establecimiento de una sociedad distinta (socialista por ejemplo). A la visión ideológica, política o colectiva, se impone la romántica e individual además de ahistórica, que consiste en la unión de “la cabeza” (el burgués) y “la mano” (los obreros) mediante “el corazón” (el hijo del burgués enamorado de la heroína proletaria).

En las representaciones estridentistas, determinados procesos históricos a los que en los textos literarios se alude mediante la mención de burgueses, obreros, sindicatos, marchas y manifestaciones, como se ve en *Vrbe* de Maples Arce, en la representación gráfica no se plantean en función de un concepto histórico del tiempo, sino de una modernidad urbana reconfigurada, como muestran algunas de las ilustraciones de Fermín Revueltas (XXXIV).



XXXIII. Fritz Lang, *Metrópolis*. 1928. Fotografía



XXXIV. Fermín Revueltas. Ilustración para *Umbral*. 1931. Grabado

El tiempo de la modernidad se manifiesta, más bien, en combinación con el espacio y, ante todo, con la relación cambiante del ser humano con su entorno. Es nuevamente una portada, la del *Viajero en el vértice* (XXXV), y su parentesco con las portadas de *El movimiento estridentista* y *Esquina* así como con el “Retrato psicológico”, la que hace visible determinados elementos, ahora los relacionados con el tiempo. El movimiento, el viaje, queda muy claro mediante los mismos puntos que integran un espacio con sus propios horizontes: líneas rayadas, postes, puntos de fuga, y ante todo una visión desde arriba sin un punto claro de referencia central: éste depende una vez más del espectador al que se le convierte, así, en el personaje central, el viajero “en el vértice”. La ciudad literaria, por su parte, queda colocada en una

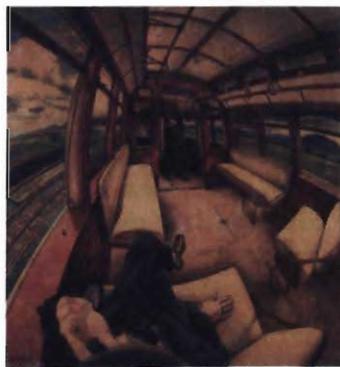
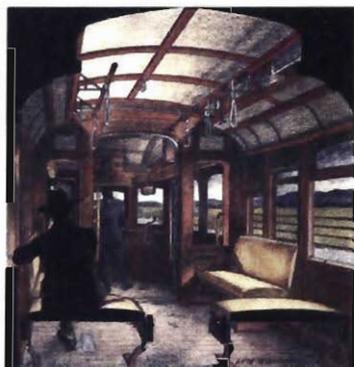
temporalidad distinta, no histórica, no de construcción urbana, pero sí de experiencias posibles...



XXXV. Ramón Alva de la Canal,  
Portada de *El viajero en el vértice*, 1926

Un conjunto de dos pinturas ilustra de manera singular la idea de velocidad a través de una distorsión del espacio; realizados en 1932-1933, los dos cuadros intitulados “Interior de un tranvía” de Luis G. Serrano, retoman aquí el cambio de la perspectiva, por medio de la percepción del impacto que tienen la velocidad, el movimiento a través del tiempo y el espacio, en el personaje tanto como en el espectador. Ilustra la adecuación, a partir de esa perspectiva, del personaje a su espacio, y del espacio interior al del mundo exterior y, a la vez, al tiempo. Las líneas de fuga que se prolongan visualmente hacia un infinito que está hacia delante, son formadas a la vez por la estructura del tranvía (el interior), y por las vías del tren, las cercas y las montañas que constituyen el

horizonte (el exterior), además de las perspectivas de las bancas, del personaje sentado, de las líneas ligeramente curvadas de los marcos de las ventanas, y del piso de madera; la segunda pintura, donde el tranvía se encuentra en movimiento, presenta además una perspectiva que alarga el interior.<sup>71</sup> Un elemento adicional de velocidad se presenta mediante la contradicción entre el título “tranvía”, un medio de transporte urbano, moderno, y el paisaje rural, ya sin elementos propios de la ciudad, por el cual corre.



XXXVI y XXXVII. Luis G. Serrano, en el interior de un tranvía, 1932-33.  
Acuarela

<sup>71</sup> En 1934, Luis G. Serrano publicó un libro sobre la problemática de las perspectivas: *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*, con prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl.



## La urbe literaria moderna – los paradigmas

La literatura estridentista es la acción de los propios poetas de hacerse presentes en la ciudad, la representación de ellos mismos en tanto factor estridente, incómodo, escandaloso en un momento de por sí difícil en los ámbitos político, social, cultural, intelectual. “Ciudad” es el espacio donde eso se puede hacer, porque en ella se reúnen y se juntan todas esas dificultades –y dado que no tiene que ser ni la ciudad capital, ni una ciudad grande, moderna, principal, la crean como ciudad literaria. “Ciudad” es la posibilidad de dirigirse a los que sufren las incomodidades y pretenden saber cómo reorganizar todo. Así las cosas, los estridentistas no describen una ciudad para que la gente la conozca, sino que escriben en torno a las posibilidades, el potencial de lo urbano para que la gente que vive en alguna ciudad, se vea a sí misma en esta ciudad.

Por lo menos dos puntos centrales permiten ver por qué no coincide la ciudad literaria de vanguardia, Estridentópolis, con otras ideas y discursos sobre la ciudad moderna, en particular la ciudad de México. En primer lugar, están desplazados, dislocados

y descentrados los tiempos y los espacios, la misma conceptualización de los tiempos y los espacios. El efecto es que la modernidad urbana existente, dada (Londres, París, pero también las “Ciudades del norte / de la América nuestra, / tuya y mía; / New-York, / Chicago, / Baltimore”<sup>72</sup>) no coincide con la modernidad entendida como progreso inminente, a corto plazo, del que se habla en la política. En segundo lugar, Estridentópolis no coincide tampoco con otras ciudades literarias, que su propia tradición. Además es evidente que las ciudades que aparecen en la literatura mexicana del siglo XIX, tanto la capital como las del interior de la República, o las que son imaginarias del todo, no coinciden con los referentes urbanos a la modernidad de un Bau-delaire o un Poe entre otros.<sup>73</sup>

En una cita larga de la revista *Tolteca* se hace explícito que las referencias a la modernidad de los años veinte se remontan a una larga tradición: Aristóteles, Bacon, da Vinci... En este momento, no sólo se retoman la tradición del conocimiento científico y las innovaciones tecnológicas; también se subraya la presencia de quienes más parecen relacionarse con este mundo moderno, los obreros.

Nuestro es Leonardo da Vinci, el florentino ilimitado [...] cuya otra pasión fue inventar MÁQUINAS, entre ellas ¡MÁQUINAS DE VOLAR!

<sup>72</sup> Manuel Maples Arce, “Canción desde un aeroplano”, *Poemas interdictos*, en Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 302.

<sup>73</sup> Para una referencia más amplia y muy bien documentada sobre la presencia de la ciudad porfiriana y revolucionaria en la literatura mexicana y las transformaciones de los imaginarios correspondientes a la modernidad, véase Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. México, 2001 (especialmente los capítulos IV y V).

Nuestro son el inglés Newton, el francés Pasteur, el alemán Einstein, y centenares de otros hombres de ciencia, hombres que no se fían de lo que no puede comprobarse; hombres, en fin, que no han inventado ficciones y alegorías, pero han descubierto

EL VAPOR  
LA ELECTRICIDAD  
EL GAS  
LA RADIOACTIVIDAD

palabras nada poéticas –palabras prosaicas– palabras sin timbres argentinos para la lírica, ni hondas resonancias para el drama, ni tonos elevados para la epopeya –palabras con marcado sabor de acero y de cobre, no de oro...

Palabras, sin embargo, redentoras.

Palabras redentoras porque lo que ellas significan cada día redime más y más al cuerpo humano, y redimir el cuerpo es redimir el espíritu. Es convertir a los esclavos en OBREROS, a los amos en DIRECTORES. Porque la ciencia con sus descubrimientos ha podido inventar

el tractor,  
    el telar,  
        el acero,  
            el ferrocarril,  
                el automóvil,  
                    el inalámbrico,  
                        el elevador y  
                            el aeroplano.

En los últimos cien años la ciencia ha dado a la humanidad lo que en siglos y siglos habíamos desconocido: LA MÁQUINA –la verdadera máquina– la máquina automática.<sup>74</sup>

Una de las curiosidades de los años veinte es la manera de cómo se borran las fronteras discursivas donde menos se espera: cuando los poetas parecen aludir a cosas muy concretas de la vida y la urbe moderna, los ingenieros parecen hacer poesía. Por otra parte, precisamente la visión del ser humano que se va transformando, deshumanizando con la modernización de las máquinas, es un elemento poco frecuente en la literatura estridentista –aun cuando se mencionen, en casi todos los autores, un automóvil, una motocicleta, un avión, el ferrocarril, los tranvías.

Volvamos a los gestos sueltos, el recuerdo de una presencia, fragmentos de un personaje, las voces que aún suenan: no son personas, ni grupos, ni la sociedad. Las líneas de fuga, los horizontes, las siluetas, los planos cubistas, los enfoques distorsionados de una esquina, la insinuación de muros y fachadas: no son edificios, no son ni calles ni espacios interiores o exteriores. Todo eso son, al contrario, elementos que no *son* lo que insinúan, a la vez que no dejan de representarlo. En otras palabras, esos fragmentos y huellas y recuerdos no son una ciudad o personajes, sino lo que se usa, siempre, para construir, para hacer visible un proyecto, un plan, una posibilidad, una experiencia aun no elaborada en una memoria integral. Son lo que se usa en la elaboración de las experiencias para el lector, el observador potencial

<sup>74</sup> “Monsieur Le Corbusier” se publicó originalmente en la revista *Tolteca*, número 17, nov. 1930, y se reproduce en *La arquitectura de la revolución mexicana*, entre las páginas 93 y 94 (cfr. Ilustraciones 14 y 15).

de un mundo previo a la integración de una memoria construida. Lo que ofrece la literatura estridentista y, con ella, parte de la gráfica, es una cierta cantidad de elementos para una puesta en escena de “modernidad”, “ciudad”, “construcción”, etcétera: personajes, mobiliario para un espacio en construcción que puede ser urbano, que puede ser moderno, que es, esencialmente, contradictorio por no estar definido. Eso es lo que el lector, el observador, el habitante de un lugar incluso, necesitan para ver de una manera distinta a cómo ven todos los demás; esos elementos son y a la vez no son su propia percepción y experiencia —y eso le permite ver, a su manera, lo que se proyecta. Es hacer ver la posibilidad de ver antes de la mirada, en el proceso de significación de la mirada.

Permanece aún la pregunta de cómo quedan, en la elaboración de los espacios simbólicos, la modernidad y la industrialización vistos como algo deshumanizado, artificial y mecánico —referentes que apenas se tocan en la ciudad literaria de los estridentistas. Al comparar las imágenes y los relatos de la vanguardia mexicana con cualquier otro discurso sobre la modernidad de la época, nos damos cuenta que no se trata de sustituir lo humano mediante el artífice, así como se está pensando en otros ámbitos, sino de ataviar y de caracterizar con elementos humanos ante todo el espacio urbano moderno: la modernidad de Estridentópolis no se puede entender si no es a través de los fragmentos humanos que se constituyen conjuntamente con su entorno.

Será, una vez más, Tina Modotti quien capta con la cámara el recorte que adquiere una fuerza simbólica más allá de la temática de los obreros de la construcción (XXXVIII), y que remite indirectamente a los “Andamios exteriores” que Fermín Revueltas realizó en homenaje al poeta Maples Arce.



XXXVIII Tina Modotti, Obrero en andamio, 1927. Fotografía

En la literatura todo tiene un significado doble y triple. Lo que sucede ante nuestros ojos lectores, por una parte es un acontecimiento como todo lo que sucede ante nuestros ojos. Pero además es un signo que coloca el narrador sin informarnos acerca del significado de este signo. La determinación del significado queda a nuestro cargo. Ya ni el autor tiene derecho de intervenir. Sólo el texto mismo, el entramado de todos los demás signos, limita nuestro proceso de significación.<sup>75</sup>

En este sentido, los fragmentos son fragmentos *con* significado, los personajes y todo lo que hacen, las características que los representan, son personajes, acciones y características *con* significado. No sólo se trata de significados inmediatos, relacionados con los temas que se tocan, o frente al relato literario en cuanto trama narrativa, sucesión de acontecimientos, acciones o descripciones, sino en un sentido simbólico que marca claras diferencias frente a otras tradiciones literarias, frente a la historia, la memoria colec-

<sup>75</sup> Peter von Matt. "Wie Hoffmanns stolpernde Gestalten Sir Newton überlisten". 2002.

tiva y todo tipo de conocimientos, tanto académicos como no, y las maneras en que son contruidos y reconstruidos, trasmitidos e interpretados.

Las descripciones literarias, la obra gráfica, las proyecciones arquitectónicas de los pintores y grabadores de los años veinte, ciertamente no plantean ni siquiera una copia fiel en miniatura; no duplican la imagen, no representan “lo mismo” –hacen otra cosa con otros medios sin que se pierdan las nociones de lo reconocible. Tanto los poetas como los grabadores y pintores conceptúan lo que difiere de las apreciaciones y representaciones acostumbradas de lo real, y del canon literario; así, se tiene que pasar a un esquema que no responde a ninguno de los factores establecidos: ni lo real, ni lo estético-ficticio, sino un amplio potencial de procesos paralelos de construcción y significación.

Si fuera posible definir en principio el arte como la “ruptura festiva de una prohibición”, como la “liberación de lo que suele estar prohibido” en una delimitación temporal y local determinada, entonces el viejo debate de si la obra de arte es imitación o creación, copia o mimesis, construcción o erupción, finalmente quedaría relegado a un segundo término. Porque entonces, la obra sería, por definición, un acontecimiento social, tan naturalmente social como las leyes y las prohibiciones que suele romper.<sup>76</sup>

Las contradicciones entre esta visión vanguardista siempre provisional, y otras lecturas del siglo XX cuyo horizonte está constituido por experiencias e interpretaciones diferenciadas, paralelas, contestatarias, no pocas de ellas negativas en vista de los efectos inesperados de la modernidad prometida en los ámbitos políticos

<sup>76</sup> Peter von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*, p. 33.

y sociales, muestra con mucha claridad algunos de los puntos críticos de los años veinte. En la época, los choques provocados se observan más bien en función de los escándalos particulares que provocan los estridentistas.

Si se les adjudica falta de seriedad, lo que pronto se hace equivalente a la falta de calidad estética, ellos hacen visible la cerrazón de una sociedad presuntamente revolucionaria, en transición hacia una mayor participación. Jamás esta sociedad escandalizada descubre su forma de ser, pensar, recordar; jamás cuestiona sus valores. Y los escandalosos la insultan por ello. El escándalo, distintivo que ubica y significa a los estridentistas, muestra su entorno en una luz distinta. Si, como afirma von Matt en el texto ya citado, el escándalo en el arte surge no porque los artistas se hubieran adelantado a su tiempo, sino al contrario, porque están especialmente integrados, compenetrados con los sufrimientos, entonces podría comprenderse un fenómeno complementario al escándalo: “el proceso de domesticación del arte”.<sup>77</sup> Es evidente que no nos referimos a los escándalos en la vida cotidiana de los autores que finalmente no tienen una trascendencia mayor, sino a los escándalos provocados en la literatura, los que aparecen en los textos. Irrumpen en un proyecto redondo, entero que no necesariamente es el de la revolución mexicana ni de la construcción del Estado mexicano posrevolucionario —este mito y esta historia se encuentran en el imaginario de un futuro que, se prometía, estaba a la vuelta de la esquina. Irrumpe ante todo en la idea de una modernidad prometida como solución.

<sup>77</sup> *Loc. cit.*

Cosmopoliticémonos –invita Maples Arce en el punto X. de su primer manifiesto–. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia modifica todo. De las aproximaciones culturales y genésicas tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en el arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista.<sup>78</sup>

Escandalosos hacia fuera, fragmentados en sus percepciones, acciones y representaciones: lo que los sostiene son imágenes trasladadas a su interior, y su interior volcado hacia el universo: Maples Arce crea imágenes así: los andamios interiores, los poemas “radiográficos”, y el estar en medio del infinito...

Estridentópolis en tanto ciudad literaria no llega a ser paradigmática ni para la modernidad vislumbrada por los científicos, ni para la otra, de los políticos. Es paradigmática, cuando mucho, para los procesos de construcción, las posibilidades, el potencial del espacio simbólico, del concepto “ciudad”. Pero hay otro elemento por el cual esta ciudad literaria moderna no es paradigmática,

<sup>78</sup> Manuel Maples Arce, “Actual número 1”.

como muestran los espacios simbólicos analizados: en Estridentópolis, por las características de sus espacios, sus personajes, y la temporalidad, no hay soluciones, todo es siempre inalcanzable, todo regresa al punto de partida, o se transforma, o escapa, o no se puede integrar por lo fragmentario a no ser en el imaginario de los propios personajes cuya relación con su entorno, y de éste con los horizontes, siempre están a punto de suceder.

Podemos hablar de una vanguardia cuya literatura es literalmente gráfica: proyecta, construye los espacios donde podrían moverse sus personajes, una vez que éstos logren diferenciarse de su propio entorno, en una temporalidad incierta y, por lo mismo, presentista con un futuro que depende enteramente de las perspectivas, un mundo envuelto en sí mismo que sólo obedece a sus propias leyes y normas –una de las cuales determina la relación estrecha, los límites visiblemente indeterminados entre personajes y entorno, entre espacio y horizonte, entre tiempo e infinito: posibilidad de ser perspectiva y punto de fuga a la vez.



XXXIX. Fermín Revueltas. Ilustración para *Umbral*, 1931.  
Grabado



## Bibliografía

- Barrón, Luis, *Historias de la Revolución mexicana*, México, CIDE / FCE, 2004.
- Blázquez, Carmen, *Breve historia de Veracruz*, México, FCE / El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas, 2000.
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985.
- Corte Velasco, Clemencia, *La poética del estridentismo ante la crítica*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- El Estridentismo. Un gesto irreversible*. Catálogo de Exposición CONACULTA, INBA, Museo de la Estampa, México, 1998.
- Falkenhausen, Susanne von, "Wie kommt Geschichte ins Bild?", en Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin (edits.), *Krisenbewusstsein, Katastrophenerfahrungen und Innovationen 1880-1945*, Geschichtsdiskurs vol. 4, Frankfurt aM, Fischer Wissenschaft, 1997.

- Fisher, Philip, "City Matters, City Minds", en Klaus R. Scherpe, *Die Unwirklichkeit der Städte. GrosstadtDarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg, rowohlt, 1988.
- González, Matute, Laura, Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres Carmona (edits.), *¡30-30! Contra la Academia de Pintura 1928*, México, CONACULTA, INBA, Museo Nacional de Arte, 1993.
- Heiting, Manfred (edit.), *Edward Weston 1886-1958*, Köln. Taschen Verlag, 2001.
- Hernández Palacios, Esther (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP/80, FCE, 1983.
- Hooks, Margaret, *Tina Modotti*, Berlin, Phaidon (55), 2002.
- , *Tina Modotti, Radical Photographer*, Cambridge MA, Da Capo Press, 2000.
- Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004 (1978).
- La arquitectura de la revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veintes*, México, UNAM / IIE, 1990.
- Leidenberger, Georg, "Las huelgas tranviarias como rupturas del orden urbano. Ciudad de México, 1911 a 1925", en José Ronzón y Carmen Valdez (coords.), *Formas de descontento y movimientos sociales en México y América Latina, siglos XIX y XX*. México, UAM-Azcapotzalco, 2005.
- List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*. Jalapa, Ediciones de Horizonte, 1926.
- , *El movimiento estridentista*. México, SEP, Cuadernos de lectura popular. 1967.
- Maples Arce, Manuel, *Andamios Interiores. Poemas radiográficos*, México, Editorial Cultura, 1922.

- \_\_\_\_\_, *Vrbe. Super-Poema bolchevique en 5 cantos*, México, Andrés Botas e Hijo, 1924.
- \_\_\_\_\_, *Leopoldo Méndez*, México, FCE, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Ensayos Japoneses*, México, Editorial Cultura, 1959.
- Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo 1988.
- Osorio, Nelson. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas, Cuadernos del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- Pappe, Silvia, “El contexto como ilusión metodológica”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea. Objetos, fuentes y usos del pasado*, México, UAM-Azcapotzalco, 2002. pp. 23-34.
- \_\_\_\_\_, “El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia”, tesis de doctorado, FFyL UNAM, 1998.
- Prigge, Walter, “Geistesgeschichte und Stadtgeschichte: Wien, Frankfurt, Paris. Eine Skizze”, en idem. (edit.), *Städtische Intellektuelle. Urbane Milieus im 20. Jahrhundert*, Frankfurt aM, Fischer TB, 1992.
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México, Cal y Arena, 2001.
- Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Tiempo y narración*, vols. I a III, México, Siglo XXI, 1985-1995
- Serrano, Luis G., *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*, con prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl, México, Editorial Cultura, 1934.
- Scott, James C., *Seeing like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven and London, Yale University Press, 1998.

- Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, INBA, 1970.
- \_\_\_\_\_. *El Estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de arte 11).
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002.
- Vela, Arqueles, "El Café de Nadie", en *Universal Ilustrado*, 1924.
- \_\_\_\_\_, *El café de nadie*, Jalapa, Ediciones de Horizonte, 1926.
- Von Falkenhausen, Susanne, "Wie kommt Geschichte ins Bild?", en Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin (edits.), *Krisenbewusstsein, Katastrophenerfahrungen und Innovationen 1880-1945*, 1997,
- Von Matt. Peter, *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, Munich, 2000 (1983).
- \_\_\_\_\_, "Wie Hoffmanns stolpernde Gestalten Sir Newton überlisten. Zürcher Abschiedsvorlesung über die Theorie und Tradition der phantastischen Literatur", 1 de julio 2002. Publicado en versión resumida, NZZ, 6 de julio 2002.
- Zurián, Carla, *Fermín Revueltas Constructor de espacios*, México, Editorial RM / INBA, 2002.

## Iconografía

- I. Tina Modotti, Poste con cables, 1925. Fotografía.
- II. Vargas, Portada de *Andamios interiores. Poemas radio-gráficos*, 1922.
- III. Fermín Revueltas, Andamios exteriores, 1923. Acuarela sobre papel.
- IV. Ramón Alva de la Canal, Portada de *El movimiento estridentista*, 1926.
- V. Fermín Revueltas, Ilustración para *Umbral*, 1931. Grabado.
- VI. Germán Cueto, "ESTRIDENTÓPOLIS" en el año de 1975. 1925. Proyecto.
- VII. Pedro S. Casillas, Torres de radio de Estridentópolis. Fotografía.
- VIII. Jean Charlot, Portada de *Vrbe*, 1924.
- IX. Anónimo, Viñeta estridentista, c 1925. Grabado.
- X. José Clemente Orozco, Los muertos, 1931. Óleo sobre tela.
- X. Ramón Alva de la Canal, Casas en perspectiva, 1925. Plumón, acuarela y papel.

- XII. Gabriel Fernández Ledesma, New York, 1922. Grabado.
- XIII. Fritz Lang, *Metrópolis*, 1927.
- XIV. Harry M. Petit, La cosmópolis del futuro, 1908. Dibujo.
- XV. Jean Charlot, Portada de *Esquina*, 1923.
- XVI. Gabriel Fernández Ledesma, New York, 1940. Zincografía.
- XVII. Edward Weston, New York, 1941. Fotografía.
- XVIII. Ramón Alva de la Canal, Edificio estridentista, 1926. Xilografía.
- XIX. Ramón Alva de la Canal, El café de nadie, 1926. Óleo sobre tela.
- XX. Fermín Revueltas, El Café de 5 Centavos, 1928. Acuarela sobre papel.
- XXI. El Café de Nadie, 1924. Caricatura.
- XXII. José Clemente Orozco, Las masas, 1935. Litografía.
- XXIII. José Clemente Orozco, Zapatistas, 1935. Litografía.
- XXIV. Tina Modotti, Trabajadores, 1926. Fotografía.
- XXV. Ramón Alva de la Canal, Mabel o Janne, según fuera de mañana o de tarde, 1926. Linóleo.
- XXVI. Fritz Lang, *Metropolis*, 1928. Cartel.
- XXVII. Ramón Alva de la Canal, list arzubide, 1926. Linóleo.
- XXVIII. Eduardo Cataño, Maples Arce, 1926. Grabado.
- XXIX. Ramón Alva de la Canal, Autocaricatura, 1926. Grabado.
- XXX. Jean Charlot, Retrato psicológico de Maples Arce. Grabado.
- XXXI. Roberto Montenegro, Portada de Radio, 1924.
- XXXII. Recortes para llenar (reloj estridentista). 1924. Dibujo.

- XXXIII. Fritz Lang, *Metrópolis*, 1928. Película.
- XXXIV. Fermín Revueltas , Ilustración para *Umbral*, 1931. Grabado.
- XXXV. Ramón Alva de la Canal, Portada de *El viajero en el vértice*, 1926.
- XXXVI. Luis G. Serrano, “En el interior de un tranvía”, 1932-33. Acuarela.
- XXXVII. Luis G. Serrano, “En el interior de un tranvía”, 1932-33. Acuarela.
- XXXVIII. Tina Modotti, *Obrero en andamio*, 1927. Fotografía.
- XXXIX. Fermín Revueltas, Ilustración para *Umbral*, 1931. Grabado.



# Índice

Agradecimientos	9
Historias. Una nota preliminar en torno al set	11
Historias. Reparto de actores	25
La lectura	45
Incursión y reconocimiento	47
La ciudad que se parece a una ciudad	61
Relatos - parodias	75
Personajes	93
El tiempo que depende de los relojes	113
La urbe literaria moderna – los paradigmas	123
Bibliografía	135
Iconografía	139

**Estridentópolis: urbanización y montaje**

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2006, en los talleres de AGES, en la Ciudad de México. Se utilizaron las tipografías times y optima. Los interiores están impresos en papel cultural de 90 g y la portada en kimberly clásico de 210 g. Se tiraron 1.000 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Silvia Pappe.

UAM  
PQ7155  
P3.65

2893518  
Pappe, Silvia, 1954-  
Estridentópolis : urbaniz

5



2893518



**Estridentópolis: urbanización y montaje**

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2006, en los talleres de AGES, en la Ciudad de México. Se utilizaron las tipografías times y optima. Los interiores están impresos en papel cultural de 90 g y la portada en kimberly clásico de 210 g. Se tiraron 1.000 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Silvia Pappé.

UAM  
PQ7155  
P3.65

2893518  
Pappé, Silvia, 1954-  
Estridentópolis : urbaniz  
2



2893518

COLECCIÓN ENSAYOS

**10**

Juan Araujo González  
*El concepto fiabilidad en Anthony Giddens*  
*Análisis y crítica de una alternativa*  
*en la teoría sociológica*

**11**

Marco Estrada Saavedra  
*Pensando y actuando en el mundo*  
*Ensayos críticos sobre*  
*la obra de Hannah Arendt*

**12**

Rosalía Velázquez Estrada  
*México en la mirada*  
*de John Kenneth Turner*

**13**

José María Vigil  
*Textos Filosóficos*

**E**n la década de 1920, un grupo de jóvenes poetas y artistas gráficos emprenden la construcción de Estridentópolis, una ciudad literaria. Manifiestos, relatos, artículos y entrevistas; metáforas y perspectivas innovadoras; exposiciones, revistas, libros y escándalos públicos son sus planos, sus herramientas y sus materiales de construcción. El lugar de la acción: la ciudad capital y ciudades con aire de provincia a la par con las grandes metrópolis y las urbes imaginarias.

El ensayo en torno a los aspectos urbanos del movimiento estridentista parte del supuesto de que la ciudad literaria no refleja una realidad material; ilumina, no obstante, aspectos y experiencias apenas palpables en otros discursos. La lectura de los procesos de ruptura y construcción, obliga a la reflexión en torno al potencial de una literatura aparentemente muy ligada a las experiencias cotidianas, pero cuyas referencias no corresponden casi nunca del todo. Las pequeñas inexactitudes y los desfases, los experimentos y las provocaciones, son las fisuras casi imperceptibles que permiten vislumbrar rasgos inesperados de una época aparentemente gastada.

La experiencia literaria y gráfica, gracias a su carácter fragmentario, muestra una idea lúcida sobre la modernización urbana, en el sentido de una urbanización de la mente. A lo largo de unos cuantos años, escritores, pintores, grabadores y fotógrafos se unen a través de la transformación de la mirada y las perspectivas, el impacto sobre espacio y tiempo, y la percepción inquietante de uno mismo como sujeto fragmentado en un mundo fragmentado que se ve sujeto a un proceso de transformación radical.

Lo esencial del movimiento estridentista, he llegado a pensar, es la construcción de un punto de vista; la percepción de los años veinte que presenta, difiere de las domesticadas historias políticas, sociales, económicas e incluso culturales.