

Nuevas vistas y visitas al estridentismo

Este libro acreditó el proceso de revisión por pares bajo la modalidad doble ciego, recurriendo a dictaminadores externos a la institución editora. Los dictámenes de esta obra fueron presentados y avalados por el Consejo General Editorial en su sesión de octubre de 2014, según consta en la minuta correspondiente.

PQ
7244
.N84
2014

Nuevas vistas y visitas al estridentismo / Daniar Chávez, Vicente Quirarte, coordinadores.–
[1ª ed.–Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.]
[168 p. : il. ; 23 cm.]

ISBN: 978-607-422-575-4
Incluye referencias bibliográficas.

1. Estridentismo (Movimiento literario) – México – Siglo XX. 2. Schneider, Luis Mario – Crítica e interpretación. I. Chávez, Daniar. II. Quirarte, Vicente.

Nuevas vistas y visitas al estridentismo

Daniar Chávez
Vicente Quirarte
(coordinadores)



UAEM | Universidad Autónoma
del Estado de México

“2014, 70 Aniversario de la Autonomía ICLA-UAEM”

Primera edición, noviembre 2014

Nuevas vistas y visitas al estridentismo

Daniar Chávez y Vicente Quirarte (coords.)

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000, México

Tel: (52) 722 277 38 35 y 36

<http://www.uaemex.mx/>

direccioneditorial@uaemex.mx



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/mx/>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx/>

Citación:

Chávez, Daniar y Vicente Quirarte (coords.) (2014), *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, ISBN: 978-607-422-575-4.

Responsable editorial: Rosario Rogel Salazar. Coordinación editorial: María Lucina Ayala López. Corrección de estilo: Daniela Arellano Bautista. Formación: Elizabeth Vargas Albarrán. Diseño de portada: Vianney González. Servicios de catalogación: Marciano Díaz Fierro.

ISBN: 978-607-422-575-4

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

CONTENIDO

Presentación	9
Prólogo	13
La revista <i>Irradiador</i> y la consolidación del estridentismo <i>Evodio Escalante</i>	21
Las aventuras de Panchito Chapopote y el estridentismo veracruzano <i>Elissa Rashkin</i>	35
Germán List Arzubide, educador heterodoxo <i>Vicente Quirarte</i>	51
Parodia de un crimen: lectura de “Un crimen provisional” de Arqueles Vela <i>Rodrigo Leonardo Trujillo-Lara</i>	63
La historia como manifiesto. Un breve ensayo sobre la distorsión <i>Silvia Pappé</i>	79
Variables expresivas en la plástica estridentista <i>Lydia Elizalde</i>	95

La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y a dinamismo <i>Marina Garone-Gravier</i>	111
Vanguardias autóctonas: recordando a Luis Mario Schneider <i>Fernando Curiel</i>	141

PRESENTACIÓN

En 1970 Luis Mario Schneider publicó el libro *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, cuyo solo título manifestaba el común afán de las vanguardias por constituirse en una verdadera célula militar con un objetivo específico: demoler desde los cimientos cuanto la tradición había erigido a través del tiempo. Reinventar el tiempo. Hacer del presente un arma cargada de futuro. Puede argumentarse que todo nuevo movimiento artístico persigue oponerse a sus antecesores. La diferencia de las vanguardias es que intentaban resaltar estridentemente el célebre *cambiar la vida* que Rimbaud enunció como grito de guerra para vulnerar, de una vez y para siempre, la forma de aproximarnos al trabajo del artista.

Una de las invaluable aportaciones de Luis Mario Schneider a la cultura nacional fue reunir al grupo de muchachos rebeldes –ya en su edad madura– quienes, al convencido grito “Apagaremos el sol de un sombrero”, quisieron provocar un cisma, como corresponde a un movimiento de vanguardia cuya naturaleza le determina una vida apasionada, juvenil y, por lo tanto, breve. Schneider trajo al presente los trabajos y los días de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla. Volvió a publicar sus textos. Investigador audaz, nunca pretendió decir la última palabra, sino abrir el sendero para la exploración de nuevas generaciones.

Nuestra pereza crítica y la enorme, incuestionable autoridad del canon de la literatura mexicana de la época, ortodoxo, exigente y monolítico, logró que, tras la aportación de Schneider al estudio del estridentismo, se sumaran una serie de lugares comunes, cuando no de ignorancia.

De ahí que *Nuevas vistas y visitas al estridentismo* sea un verdadero homenaje a Luis Mario Schneider, porque pretende continuar su insaciable curiosidad por encontrar nuevos caminos de interpretación del movimiento. Desde la desaparición física de Schneider, varios son los trabajos y publicaciones dignos de mención en torno al estudio de la vanguardia en la que fue pionero. En 2002 apareció *Elevación y caída del estridentismo*, escrito por uno de nuestros más agudos y lúcidos críticos, Evodio Escalante. Poeta él mismo, revisa los diferentes trabajos de interpretación del movimiento y una de sus afirmaciones resulta tan reveladora como lapidaria: “La unanimidad de la crítica mexicana para denostar al objeto estridentista, esto es, para excluirlo de la escena literaria y para negarle incluso su pertenencia al movimiento de vanguardia, es sin duda el resultado discursivo, todavía perdurable, de una tradición filológica conservadora y hasta reaccionaria, y por lo mismo alérgica a la noción de cambio”.

Con afán revisionista y objetivo, Silvia Pappe publicó, en 2006, su pequeño gran libro, bellamente diseñado, *Estridentópolis, urbanización y montaje*, donde, entre otras cosas, estudia el imaginario de ciudad enunciado por la vanguardia mexicana, en un instante cuando el concepto experimentaba un cambio radical en el mundo entero.

El estudio del estridentismo en sus fuentes periódicas tiene ahora nuevas posibilidades gracias a la edición facsimilar en 2011 de *Horizonte*, originalmente publicada en Jalapa bajo la dirección de Germán List Arzubide, entre abril de 1926 y mayo de 1927, y ahora incluida en la colección Revistas Literarias Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. De igual modo, la mítica revista *Irradiador*, de cuya existencia llegó a dudar el propio Schneider, fue publicada en edición

facsimilar en 2012 por la Universidad Autónoma Metropolitana. Por último, acaba de aparecer en 2014, también bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica (en su serie Lengua y Estudios Literarios) y de la Universidad Veracruzana, el libro *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, donde Elissa Rashkin hace, como el subtítulo indica, una interpretación del movimiento desde sus fuentes originales, considerando de manera integral su influencia en el arte, la sociedad y la vida cotidiana de su tiempo.

Por lo anterior, resulta estimulante ver que el estridentismo está lejos de estar muerto y de haber sido agotado. Lo demuestran los trabajos que ahora se publican y que se inscriben en el contexto de la Cátedra de Estudios Culturales Luis Mario Schneider, cuyo objetivo proyectado es recorrer los múltiples caminos transitados por quien le otorga su nombre. De ahí que bajo su égida surgirán diversos proyectos encaminados a honrar la obra crítica de Schneider.

Si Schneider llamó a José Luis Martínez, decano de nuestros investigadores literarios, curador de las letras mexicanas, a su vez, el ilustre jalisciense enlistó las numerosas obras en las que Schneider tuvo parte, enumeración que asombra por su fecundidad y versatilidad: de Maiakovski y Artaud a la cocina mexicana; de Valle Inclán a los espacios sagrados; de la poesía amorosa a la novela, el doctor Schneider fue un hombre de letras en el más amplio sentido del término. Sus ediciones de autores mexicanos son herramientas de las que difícilmente un estudioso de la literatura puede prescindir. No solamente nos enseñó una nueva forma de leer a Xavier Villaurrutia, a Jorge Cuesta, a Gilberto Owen. Preocupado por el fenómeno humano, convencido de que los escritores no son nombres, sino seres de pasiones, se convirtió en verdadero embajador de nuestras letras.

Vicente Quirarte

Universidad Nacional Autónoma de México, México.

PRÓLOGO

“He aquí mi poema
brutal
y multiánime
a la nueva ciudad.
Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos,
sonora toda
de motores y de alas”.

“Urbe. Súper-Poema Bolchevique
en cinco cantos”
Manuel Maples Arce

La labor para reorientar el estudio de la vanguardia estridentista iniciada por Luis Mario Schneider en los años setenta, marca uno de los principales propósitos de la aparición de *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Una tarea, entre muchas otras, que la Cátedra de Estudios Culturales Luis Mario Schneider (que se inaugura con la publicación de este volumen) se ha propuesto como objetivo para restaurar el diálogo intergeneracional, no sólo entre la vanguardia mexicana y los nuevos modelos que adoptan los estudios literarios en nuestro país, sino también para abordar el desarrollo y la gestión de los estudios culturales que está teniendo un fuerte impulso en América Latina. Por ello, la Universidad Autónoma del Estado de

México, a través de la Cátedra Schneider, promueve estos proyectos que vinculan los estudios académicos con las expresiones culturales y literarias de nuestra actualidad, con la intención de fortalecer ese diálogo multidimensional e intergeneracional que debe caracterizar la construcción y la difusión de la cultura en el siglo XXI.

Los textos que integran este libro tienen en común el interés por instaurar el diálogo en el tiempo y en la diversidad sobre las expresiones literarias y artísticas del México de la primera mitad del siglo XX. Es una realidad que el estridentismo regresa con ímpetu, y en él el lector y el crítico pueden leer a detalle los nuevos significados con los que se nos presenta la vieja vanguardia mexicana a la luz de los estudios literarios. Los autores aquí glosados son un claro ejemplo de cómo la investigación académica ha emprendido la reinterpretación de los signos y de los usos de una generación de artistas que sorprendió por la pluralidad de su discurso, por la naturalidad de su expresión artística.

El escrito de Evodio Escalante “La revista *Irradiador* y la consolidación del estridentismo”, que inaugura el presente libro, realiza una lectura a detalle de la influencia que *Irradiador* tiene en la vanguardia mexicana y con la cual el grupo estridentista cimbraría el ambiente cultural y artístico de nuestro país a finales de 1923. Sólo dos años antes, Manuel Maples Arce había publicado *Actual No. 1*, con lo que, de manera oficial, se había dado origen al movimiento; no obstante, Escalante considera que no sería sino hasta la publicación de *Irradiador* cuando llegaría el periodo de madurez de la vanguardia mexicana.

En su corta existencia, la publicación pudo glosar dentro de sus colaboradores a poetas como el argentino Jorge Luis Borges o el español Humberto Rivas, a los que se agregarían nombres como José Juan Tablada, Salvador Gallardo o Luis F. Mena, o artistas plásticos como Jean Charlot, entre muchos otros, y aunada a una actitud desafiante

“que constituye la médula de la llamada ‘irradicación inaugural’, que es como el editorial que define la línea radical de la revista”, es lo que a juicio de Escalante le otorga un perfil verdaderamente vanguardista a la publicación, convirtiéndola en la primera revista de esa índole en nuestro país.

Elissa Rashkin nos presenta un estudio que muestra, casi de manera geopolítica, la vanguardia artística a través del análisis de *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, en un contexto nacional de gran trascendencia política para el México del siglo XX.

El texto de Xavier Icaza, escrito en 1926, nos remonta al gobierno de Heriberto Jara en el estado de Veracruz, momento en el que el movimiento estridentista traslada su campo de operaciones artísticas a la ciudad de Jalapa, y cuya órbita de influencia tendrá gran trascendencia en el gobierno del general Jara.¹

Su análisis sobre la historia regional cultural de Veracruz a la luz del movimiento, destaca cómo la estancia estridentista se entretendió con uno de los “antagonismos políticos más fuerte de la época, con ramificaciones tanto regionales como nacionales: el conflicto petrolero”, del que indirectamente es producto la obra de Icaza. Rashkin aborda la problemática suscitada a causa de la explotación petrolera en la Huasteca y muestra cómo esa experiencia le servirá a Icaza para consolidar las líneas de análisis político y social de su novela.² Notamos en ella una visión “crítica, nacionalista, carnavalesca y repleta de toques vanguardistas y de humor negro”. Será el fin del

¹ Recordemos, por mencionar un ejemplo, que el secretario de Gobierno de Heriberto Jara fue Manuel Maples Arce.

² De gran trascendencia resulta mencionar que Xavier Icaza haya sido empleado de la compañía petrolera El Águila, subsidiaria de la compañía británica Royal Dutch Shell y, por tanto, actor indirecto y amplio conocedor del conflicto.

gobierno jarista y el conflicto petrolero, como explica Rashkin, lo que indirectamente terminaría por sentenciar el destino estridentista, lo que muestra la fuerte postura política y el compromiso de conciencia social que los caracterizó.

En “Germán List Arzubide, educador heterodoxo”, Vicente Quirarte destaca cómo List llevó el teatro de títeres a niveles de gran trascendencia, y lo convirtió en instrumento para concientizar y promover los beneficios que supuestamente una revolución debe acarrear consigo. Analiza también la creación del personaje Troka el poderoso y sus vertientes en la radio, las publicaciones periódicas y bibliográficas, y el escenario teatral. Muestra cómo el estridentismo, si bien no consumó el ambicioso plan de renovación social, sí se mantuvo fiel al principio del primer manifiesto: despertar conciencias. Una manera de hacerlo era a través de la educación. Objetivo que, pese a la ideología que le caracteriza, List no llevó a los dominios del adoctrinamiento, como destaca Quirarte. “Sus diálogos breves, su sólida arquitectura interna y la clara caracterización de sus personajes”, transformaron su obra en un repertorio que lo convirtió en un verdadero educador heterodoxo: “al igual que otras facetas de su incansable actividad de polígrafo, el teatro para muñecos de List es producto de su insobornable militancia política y su convicción de que la literatura debe formar al hombre, hacer más grande su corazón y más vasto su horizonte”.

El texto de Rodrigo Trujillo aborda, desde una perspectiva muy interesante, la lectura de “Un crimen provisional”, de Arqueles Vela, donde se destaca el carácter atípico de Vela en el sentido de que su obra no muestra ese actuar político y social que en su conjunto desarrolla el movimiento estridentista y “opta por la reflexión íntima antes que por la consigna política y multitudinaria [...] constituye la discreción en el escándalo”. Como juego experimental, “Un crimen provisional” “plantea una parodia total de la literatura policiaca” y, por su diálogo lúdico, adopta un tono absurdista:

Teniendo en cuenta la dicotomía, propuesta por Yurkievich, entre vanguardia modernólatra y vanguardia apocalíptica o pesimista, la de Arqueles Vela parece acercarse a la pesimista y angustiada, a la que, en palabras del mismo Yurkievich, es la de la ‘asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal negativo, la de la imagen desmantelada, la de la visión desintegradora.

Silvia Pappe en “La historia como manifiesto. Un breve ensayo sobre la distorsión”, realiza una profunda reflexión sobre la historia estridentista a través de sus manifiestos y, a su vez, considera la posibilidad de pensar *El movimiento estridentista*, escrito por Germán List Arzubide, como un texto histórico, no del todo verosímil, pero sí dirigido a crear una recepción que dotaría de futuro al movimiento. Pappe presenta, de manera muy acertada, los paralelismos que señalan las transformaciones narrativas en la literatura y en la historia e indaga en la forma como el manifiesto estridentista se inserta en la historia de nuestro país.

Todo manifiesto lanza, desde distintas actitudes, con tácticas ingeniosas y llamativas, proclamaciones, proyecciones, postulaciones [...]. Autorreferencial y performativo, el género *manifiesto* pretende (y promete) romper con las tradiciones de la obra de arte y su relación con las prácticas estéticas e incluso existenciales. Imagina y alardea, igual que muchas de las obras mismas y sobre todo de las actitudes públicas de los vanguardistas, que cambiarán la vida como tal. El manifiesto es autorrepresentativo por definición; en el caso de los estridentistas (personajes creados por ellos mismos, dentro y fuera de su obra), la pretensión es que los cambios vanguardistas se den en el contexto posrevolucionario: estético y existencial, sí; y en concreto: social, político y, sobre todo, cultural y emocional.

Es en el engranaje entre la historia y el manifiesto cuando el artista, convertido en estrategia, se cuestiona el papel del arte en la sociedad.

La autora señala con especial interés los escritos/manifiestos de Germán Lizt Arzubide, donde el poeta proyecta en el recuerdo la realidad histórica, el “futuro proclamado hecho pasado literario”.

Lydia Elizalde revisa en “Variables expresivas en la plástica estridentista” algunas de las formas de representación que caracterizaron a la vanguardia mexicana, que si bien había iniciado como un movimiento literario, muy rápidamente se extendería a la plástica, la gráfica y la fotografía, con una propuesta conceptual fuertemente crítica. Elizalde rastrea la estética estridentista hasta el futurismo difundido en Italia entre 1909 y 1921, e identifica cómo la conceptualización estridentista se vio influenciada por las vertiginosas transformaciones de “la tecnología en la vida cotidiana, de las demandas socialistas de los primeros años del siglo xx”, temáticas y figuraciones que caracterizaron a ambos movimientos.

Elizalde también destaca cómo los artistas plásticos más representativos de la vanguardia mexicana: Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Diego Rivera, contribuyeron a crear la imagen de las publicaciones vanguardistas; función expresiva que se muestra de manera amplia en la labor editorial y cultural que desempeñaron, incluyendo, por supuesto, su participación en la permanencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre para la enseñanza de las artes.

El trabajo de Marina Garone Gravier, “La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y dinamismo”, plantea cómo la estrategia irruptiva del estridentismo tiene un correlato visual que “altera el sistema de símbolos y códigos tradicionales”, para crear una nueva serie de propuestas “lingüísticas, creativas y visuales [que] tergiversa los patrones usuales de disposición del espacio escrito” a través de intervenciones y ordenamientos gráficos de un carácter desbordante. El repaso que hace la autora de la corriente tipográfica moderna y, subsiguientemente, el impacto de ésta en la cultura

impresa mexicana, le sirve para establecer un estudio detallado y minucioso de las estrategias editoriales empleadas por la vanguardia estridentista en sus ediciones bibliográficas.

El análisis de los contrapuntos visuales, los distintos grosores en el dibujo de letras, la tensión cromática de colores empleados en una palabra, las elecciones de la paleta tipográfica y la puesta en página de sus obras, permiten observar cómo la innovadora propuesta literaria de los estridentistas en la edición de sus libros –a diferencia de sus publicaciones periódicas y manifiestos– tuvo un “desfase visual” respecto de la modernidad planteada en Europa, con tres claros momentos o etapas gráficas.

Cierra este volumen el escrito “Vanguardias autóctonas: recordando a Luis Mario Schneider”, donde Fernando Curiel homenajea a uno de los hombres al que de alguna manera le debemos la conquista de las “tierras simbólicas” de la memoria literaria de la Ciudad de México del siglo XX, de esa ciudad que se convirtió en la sede –real o imaginaria– de movimientos varios, modernistas y atonistas, estridentistas y contemporáneos..., un homenaje al hombre que, convertido en editor e investigador, ayudó a transformar y reconfigurar los caminos y las rutas de las letras mexicanas.

Con una escritura y una tipografía subversiva, Curiel homenajea no sólo a Luis Mario Schneider, sino también al movimiento estridentista en su antes y después; a sus manifiestos y publicaciones, a maestros de los que proviene, a discípulos a los que formó.

El lector tiene ante sus manos un libro en el que la memoria y el recuerdo convergen desde diferentes perspectivas, desde lo académico hasta lo poético, desde el análisis de las publicaciones periódicas del movimiento estridentista, hasta el estudio de la geopolítica en la que se desarrollaron los jóvenes vanguardistas; desde la interpretación de sus creaciones literarias hasta el análisis de sus manifestaciones ideológicas, educativas y formativas; desde la

plástica hasta el estudio de la tipografía y las estrategias editoriales... y, finalmente, es también un homenaje a aquellos quienes dedicaron su tiempo y su labor al estudio de las representaciones artísticas del México contemporáneo.

Daniar Chávez

Universidad Autónoma del Estado de México, México.

LA REVISTA *IRRADIADOR*
Y LA CONSOLIDACIÓN DEL ESTRIDENTISMO

*Evodio Escalante**

Aunque de manera oficial el estridentismo nace con la publicación de *Actual No. 1*, la hoja volante que Manuel Maples Arce pega en las esquinas del centro de la Ciudad de México, en diciembre de 1921, la consolidación de este movimiento de vanguardia tiene lugar a finales de 1923, cuando ve la luz *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*.¹ Hay, por supuesto, una gradación en esta historia que va, como si se tratara de una lección de biología, de la célula al tejido y del tejido al órgano. La célula originaria es el manifiesto *actualista* de Maples Arce: pese a que se cierra con un “Directorio de vanguardia” que enumera cerca de 200 nombres, la mayoría de ellos de prominentes representantes de la vanguardia internacional, el manifiesto de Maples es, en lo esencial, una declaración de guerra a título singular, un desplante de rebeldía de naturaleza individual, redactado por un poeta para entonces prácticamente desconocido en el país. Varias semanas después, al

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México.

¹ Remito a Evodio Escalante y Serge Fauchereau (2012). Se publicaron sólo tres números correspondientes a septiembre, octubre y noviembre de 1923.

impacto de este desplegado, los escritores Germán List Arzubide y Salvador Gallardo, entonces residentes en Puebla, conocen a Maples Arce y se adhieren al movimiento. Es el primer anuncio de que el estridentismo habrá de volverse un conglomerado, un colectivo en acción, aunque en este momento, con todo rigor, este colectivo sólo existe en calidad de entidad “fantasma” en la medida en que se apunta apenas como una posibilidad. El siguiente jalón de la historia lo constituye la publicación de *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (1922), el primer libro vanguardista de Maples, el cual suscita, por cierto, una entusiasta reseña por parte de Arqueles Vela, un joven periodista que recién había empezado a trabajar en *El Universal*. A las audacias de Maples Arce, Arqueles Vela responde con una reseña igualmente audaz, que supone, puedo conjeturarlo, una simpatía previa de éste por las manifestaciones de la vanguardia, o bien, una conversión instantánea, dada la magia ejercida por el poeta. Para dar una idea de la temperatura radical de esta reseña, basta con citar un par de fragmentos. Sostiene ahí Arqueles Vela:

Para comprender a Maples Arce hay que disgregarse. Hay que distender todas las ligaduras sensitivas. Hay que arrancarse el cerebro y lanzarlo al espacio. Hay que arrancarse el corazón y echarlo a rodar bajo los túneles interazules. Hay que desplegar al viento los buceadores aleteos de las naves auditivas [...] Sólo así se podrá vislumbrar el bólido errante de su pensamiento. Su *gemialarido* que canta detrás del horizonte.

A lo que agrega, ahí mismo: “Para transitar los *Andamios interiores* de Maples Arce hay que encender la linterna sorda del sonambulismo. No hay que abrir las miradas para el exterior. Hay que escrutar más allá de uno mismo” (Vela, 1922: 8).

En esta ardiente retórica de lo *centrífugo*, de lo que es errante como un *bólido*, de lo que traspasa los límites del horizonte y supone desprenderse, entre *gemialaridos*, a la vez de cerebro y corazón,

de inteligencia y sentimiento, puede adivinarse ya la militancia de Arqueles Vela en la vanguardia iniciada por el poeta. No sólo se hacen amigos, sino que muy pronto, unos meses después, Arqueles Vela publica en la sección de la “Novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, lo que habría de volverse el primero y el más célebre de sus relatos de vanguardia: *La señorita etcétera*. Desde el punto de vista de una ofensiva textual, se diría que con la aparición de estos dos libros, ambos de 1922, el estridentismo cubre ya, para entonces, dos flancos decisivos del frente de guerra literario: el poético y el narrativo. El tejido estridentista, podría decirse, es ya una realidad actuante.

Pero la verdadera consolidación del estridentismo, en mi opinión, no se da sino con la publicación, un año más tarde, de la revista *Irradiador*, órgano efímero, pero no por ello menos efectivo, que denota las pretensiones *expansivas* de la vanguardia iniciada por Maples. La inaccesibilidad de la revista, el hecho de que durante mucho tiempo se la considerara “perdida” o incluso “inexistente”, ha tenido como consecuencia que se ignore este primer momento de madurez del movimiento encabezado por Maples Arce. En cuanto a la significación de *Irradiador*, téngase en cuenta que, en efecto, una revista implica el concurso de muchas voluntades, integrar lo que líneas atrás he llamado un colectivo actuante. La dirección colegiada de la revista ya lo da a entender desde un principio. La dupla formada por el autor de *Andamios interiores* y por el artista plástico Fermín Revueltas deja ver que el estridentismo no será sólo un movimiento de “literatos”, sino que comprenderá igualmente el trabajo de pintores, grabadores, escultores, músicos y fotógrafos. La vanguardia tendrá que ser aglomerante, o no será. Considérese, igualmente, que al convertirse en el órgano oficial del movimiento, *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, se convierte en la primera publicación verdaderamente de vanguardia que aparece en México. Este hecho le otorga una dimensión histórica que, ahora que se conoce la existencia de la revista, nadie podría escamotearle.

Lo que intento dejar claro es que *Irradiador* es una revista totalmente novedosa dentro del contexto nacional. No sólo se anuncia, desde el subtítulo, como una publicación “de vanguardia”; establece, al mismo tiempo, una pretensión internacionalista que es llamar la atención. Lo que intenta es “irradiar” las ondas calóricas del estridentismo a un contexto multinacional. Se desborda, con ello, la cualidad “mexicana” o meramente local de la revista. La publicación quiere tener efectos más allá de las fronteras nacionales, a la vez que proclama que publicará textos no sólo de autores mexicanos, sino de otros pertenecientes a diversas regiones del mundo. ¿Se trata de uno más de los *bluffs* habituales de las vanguardias? Es fácil comprobar que no. La cualidad internacional de la revista se confirma con la publicación, en el primer número de la misma, de “Ciudad”, un poema del entonces vanguardista Jorge Luis Borges, y de “Votiva” y “Pianísimo” del poeta ultraísta español Humberto Rivas. Igualmente incluye un par de grabados del artista plástico francés Jean Charlot, que viene a vivir a México y participa tanto con los estridentistas como dentro del movimiento muralista. En el tercer número de *Irradiador* encontramos en la portada una fotografía de Edward Weston, y en interiores un ensayo acerca de la sinestesia del escritor francés Émile Malespine, así como un poema del escritor suizo Gaston Dinner, quien supuestamente habría participado en el dadaísmo.² Por si esto no bastara, en la sección de anuncios de la revista se anticipa la próxima aparición de *Etc. Revista de vanguardia*, que estaría dirigida por David Vela y por Miguel Ángel Asturias, y que habría de publicarse en Guatemala. “No deje Ud. de leerla si

² En el número 4 de la revista, que no llegó a publicarse, se pensaba incluir otro poema de Borges y un grabado de la hermana del escritor, Norah Borges. También se habrían incluido en este número un poema de Nicolás Beaudin (en traducción del ultraísta español José Rivas Panedas) y un texto del poeta chileno Salvador Reyes.

desea conocer el movimiento estridentista en Centroamérica”. Que se sepa, esta publicación nunca vio la luz; empero, todo indicaría que la onda expansiva del estridentismo producía efectos más allá de nuestras fronteras.³

Las señales específicamente vanguardistas están a flor de piel. Lo primero y más obvio: el diseño. Me observaba alguna vez mi amigo Marteen van Delden que las portadas de *Irradiador* le recordaban a las de *Blast*, la revista del vorticismo inglés que se publicó entre 1914 y 1915. A esto hay que agregar una actitud desenfadada e incluso de algún modo agresiva que se detecta en uno de los cintillos: “Quitará el sueño a los reaccionarios y afirmará todas las inquietudes de la hora presente”. La agresión directa al lector, impensable en cualquier publicación “seria” o “estándar”, constituye la médula de la llamada “Irradiación inaugural”, que es como el editorial define la línea radical de la revista: “Ud. ha imaginado que el ascensor eléctrico es un truco intelectual. El Ideal supremo para Ud. es alumbrarse con velas de estearina. Ud. es un enfermo”.⁴

La joya de la corona del primer número de la revista la constituye sin duda el caligrama en el que habría colaborado Diego Rivera y que no es sino una especie de proclama festiva en

³ El letrero aparece en los dos primeros números de la revista, y deja de aparecer en el tercero, correspondiente a noviembre de 1923. Tomando este dato acaso demasiado a la letra, Stefan Baciú sostiene que Miguel Ángel Asturias fue parte del grupo estridentista en la ciudad de Guatemala, donde, por cierto, se encontraría residiendo el diplomático y poeta Luis Quintanilla. Afirma Baciú: “La revista *Etc* no pasó de uno de los proyectos juveniles que suelen quedarse en el tintero. Pero aun así, el anuncio publicado en *Irradiador* es una prueba, hasta hoy día desconocida, que confirma la participación activa de Miguel Ángel Asturias en el movimiento estridentista” (1995: 52).

⁴ He observado en otra parte la cercanía de este tipo de frases con las que empleó Guillermo de Torre en su “Manifiesto vertical”.

contra de la “momiasnocracia nacional”. La estridentina, según se lee, es el remedio para curar la modorra intelectual que azota a los rancióltras, los rastacueros y los rotitos. La estridentina cura, según esto, “la pesadez cerebral infecciosa y la miopía espiritual aguda”. El texto concluye con una exigencia que parece del todo lógica: “Oigan a Manuel Maples Arce”. Esta consigna formaría la base sobre la que se sostiene un radiador formado por textos que adquieren la forma de aspas en movimiento. El eje de este radiador deja leer la abreviatura “DR”, presuntas iniciales de Diego Rivera.

Con *Irradiador*, el estridentismo aspira a una proyección internacional. La aspiración se antoja legítima en tanto que hay, por decirlo así, una “vocación internacionalista” en todos los movimientos de vanguardia. Hay lo que podría llamarse un efecto de contagio. Por eso resulta imposible confinar el movimiento Dadá a la ciudad de Zurich, donde, en efecto, se originó; pronto la onda expansiva del dadaísmo llega a Alemania y a otros países de Europa, impacta en Francia al grado que muchos lo estiman decisivo para el surgimiento del surrealismo, y encuentra un inesperado centro de irradiación en Nueva York, con la presencia ahí de Picabia y Duchamp. El “Desnudo bajando una escalera”, que había sido rechazado en Francia, obtiene un éxito fulminante en el Armory Show de Nueva York de 1913.

La aspiración internacionalista está justificada igualmente en la medida en que el estridentismo se ha convertido ya en un movimiento multiartístico, que conjunta los esfuerzos de poetas, narradores, escultores, grabadores, pintores, músicos y fotógrafos. El notable furor iconoclasta del movimiento (los ataques a la “momiasnocracia”, antes mencionados, pero igualmente la diatriba insolente contra el poeta González Martínez que formula Maples Arce en la parte final de su *Actual No. 1*, o la estallante consigna del manifiesto de Puebla “¡Viva el mole de guajolote!”), que según entiendo consiste en una divertida invitación a la antropofagia literaria: los guajolotes son ni más ni menos que esos vejestorios con aires de “pavorreales”

que controlan la Academia de la Lengua; a lo que se nos invita es a hacer un mole con ellos y a devorarlos en algún banquete...), no le impide al estridentismo ganarse las simpatías de figuras con amplio reconocimiento como Diego Rivera o José Juan Tablada, de quien *Irradiador* publica un poema en su último número. Este “espaldarazo” de una parte significativa del *establishment* cultural es un rasgo de llamar la atención.

El segundo número de la revista abre con un ensayo de Arqueles Vela: “El estridentismo y la teoría abstraccionista”. Sin entrar en el contenido del texto, dos cosas me parecen notables. Primero, que *Irradiador* no publica relatos, se concentra en la poesía y el ensayo. Acaso esto forma parte de su estrategia como revista de vanguardia. Segundo: que el único texto teórico y a la vez programático de la revista lo haya escrito Arqueles Vela y no Maples Arce, quien tengo entendido estaba llamado a ser el teórico del movimiento. *Actual No. 1*, como puede comprobarse, es un texto denso, complejo, lleno de ideas interesantes. Por alguna razón que se me escapa, Maples no continuó por este camino y al parecer declinó en favor de Arqueles Vela el papel de teórico del movimiento.

¿Qué se puede decir de los poemas que publica *Irradiador*? Un aspecto notable ya lo he anticipado: que denotan un énfasis en los vínculos de tipo internacional. Borges manda sus textos desde Buenos Aires; Humberto Rivas, que se encontraba en México, pasa por ser un representante del ultraísmo español; Tablada, travestido de vanguardista desde sus caligramas y su aclimatación del hai-kú al castellano, envía su poema desde su exilio político en Nueva York. La plana mayor del estridentismo estaba obligada a hacerse presente. La revista publica poemas de List Arzubide, de Salvador Gallardo, de Luis F. Mena en su primer número; y otro de Kin Taniya en el tercero. Llama la atención la ausencia de un texto de Maples Arce. Salvo el mencionado caligrama, en el que se supone pudo participar, no hay un texto firmado por él en ninguno de los tres números.

¿Sufrió Maples acaso un ataque de modestia? Imposible saberlo. Lo cierto es que el despliegue de la poesía en la revista nos depara todavía algunas sorpresas –y no me refiero a la inspiración un tanto esotérica o teosófica que parece campear en “Supradimensional”, el texto de Tablada–. Las sorpresas tienen nombre y apellido: me refiero a los textos de Gaston Dinner, de Polo As y de Gonzalo Deza Méndez.

Dinner aporta un texto interesante por el uso de los espacios en blanco y la sintaxis desarticulada que supongo algo tiene que ver con la lección de Mallarmé: “RADIO / Pasatiempo fácil / Una Carbonización del dolor / El sol en triángulos (...)”. Dinner ensaya con el neologismo y aporta una alusión a la marihuana: “Alcaloide del Banjo / Ventilatriz / Téleluminosa / Jazz—band sin números / El pianista no ha olvidado / una sonoridad –sobre el teclado”.

Polo As, pseudónimo de Pedro Echeverría, aporta dos textos. El primero de ellos es una carta abierta titulada “A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad”. Hay aquí una diatriba en verso contra el México “desmaravillado”, que sólo conoce la imitación de los insectos. La posición del poeta es la de “REIR-SIN-MOTIVO”, con lo que hace escarnio de la chata realidad mexicana de todos los días. Su poema es hartamente confuso, pero algo queda. Dato sintomático: las alusiones a la marihuana inician y cierran el texto: “Desvarío del buen humor / JUANITA –Así la llaman / yerba / Luego / es humo / Luego es estridentismo preparatorio o Ku-Klux-Konsejo Kultural”.

El segundo texto de Polo As me parece de mayor consideración. No porque lo considere muy logrado desde el punto de vista poético, si es que este punto de vista tiene algo que decir aquí, sino porque se trata de un *poema visual* que es a la vez un poema pentagramático y que se despliega sobre la página haciendo un uso soberano del espacio. El poema tiene un título un tanto musical, acorde con el uso revolucionario del espacio: es como si se tratara de una partitura: “Solst / icios / Suit / No. 2”. No sólo ha explotado, por decirlo así,

la sintaxis; el estallamiento importa al núcleo mismo de la palabra, la cual se despliega como descuartizada sobre las líneas del pentagrama. No leemos “manzanas”, como sería lo convencional, sino que lo que se despliega es una fonética en estado de suspensión, como si se tratara de un tramado coloidal, todo en mayúsculas: “MA [espacio] NZA / NAS”. Por las limitaciones de mi computadora no alcanzo a respetar la verdadera disposición de los dos últimos racimos de fonemas, que no deben leerse *linealmente* sino *perpendicularmente*, el uno arriba y el otro abajo, en un despliegue de *simultaneidad*. Estos juegos posicionales y la fragmentación sistemática de los materiales convierten a este poema de Polo As en un ejemplo de una radicalidad que posiblemente no ha vuelto a practicarse entre nosotros. Pero no quisiera comprometer mi opinión. Lo que más me gustaría es que los especialistas en poesía visual conozcan este texto y que nos aporten su autorizado punto de vista.

El otro poema visual que a mí me parece impresionante es el que firma Gonzalo Deza Méndez, uno de los muchos pseudónimos utilizados por José María González de Mendoza (1893-1967). Si lo de Polo As puede pasar por un experimento, el de Deza Méndez es, de la cabeza a los pies, un poema visual de una enorme eficacia. Se titula “La marimba en el patio” y despliega enunciados en tipografías de diversos tamaños, de forma tal que al leer el texto al mismo tiempo estamos “viendo” una marimba colocada en una vecindad a la que el poeta llama “E S T A T I C O M I N U E T / D E L A S V I V I E N D A S”. Siguen gritos de muchachos y ladridos de perros, todo para dar un caudal sonoro que enmarque el trabajo de la marimba: “a 40 por hora suda el tiempo minutos”, “ELJADEARESCLAVO / DELOSMOTORES/ EL AULLIDO INTERMITENTE / a la sombra / duerme el gato...”.

El *Diccionario de escritores mexicanos* que publica la UNAM tendría que incorporar la ficha de este texto a la muy abundante bibliografía del famoso *Abate* González de Mendoza. Nuestros entusiastas de la

poesía visual, por su parte, tendrían que tomar nota y estudiar este estupendo texto de textura gráfica.

La aparición de *Irradiador* está precedida, por otra parte, por dos acontecimientos históricos que no podrían pasar inadvertidos. En el terreno de la política, habría que decir que este es el año en que el presidente Álvaro Obregón logra obtener el reconocimiento del gobierno norteamericano, previa la firma, como se sabe, de los llamados Tratados de Bucareli. Este reconocimiento es importante porque de alguna forma otorga estabilidad y fuerza al gobierno de Obregón, que necesita el apoyo diplomático de Estados Unidos en la arena internacional, así como su respaldo logístico con material de guerra para combatir con éxito la poderosa rebelión delahuertista que amenaza con arrebatarse el poder. No es tanto que México estuviera aislado de otras naciones, como podría ingenuamente pensarse; es que el “visto bueno” de Estados Unidos, como puede suponerse, estaba llamado a jugar un papel esencial en la consolidación del régimen obregonista y, con ello, el de los gobiernos emanados de la Revolución que acababa de terminar.

El otro hecho histórico notable es que en 1923 se instalan y comienzan a lanzar sus ondas al aire las primeras estaciones de radio que hubo en la capital del país. La irrupción de una nueva tecnología, antes desconocida, de un invento que estaba llamado a cambiar la vida cotidiana de muchos de los habitantes de la Ciudad de México, es un acontecimiento que está asociado a la figura de Maples Arce, y del estridentismo en general. El 8 de mayo de ese año comenzó a transmitir sus señales la emisora de El Universal Ilustrado-La Casa del Radio, y lo hizo con lo que denominó el primer “concierto” radiofónico en el país. El primer texto de este recital artístico consistió en la lectura, por parte de Manuel Maples Arce, del poema “T. S. H.” (abreviatura para Telegrafía Sin Hilos). Este poema se había publicado unas semanas antes en las páginas de *El Universal ilustrado* y no podía haberse escogido otro texto más adecuado para

la ocasión, pues se trata precisamente de un escrito de vanguardia que tematiza la existencia de las ondas de radio, entonces una novedad absoluta en nuestro medio. Aunque se mezcla con ciertos tonos de nostalgia, característicos de los poemas de Maples, éste es, antes que nada, una celebración del invento: “Sobre el despeñadero nocturno del silencio / las estrellas arrojan sus programas, / y en el audión inverso del ensueño, / se pierden las palabras / olvidadas” (Maples Arce, 1981: 60).⁵

Después de la lectura del poema tomaron la palabra Carlos Noriega Hope, en nombre de *El Universal ilustrado* y Raúl Azcárraga, propietario de La Casa del Radio. Tocó el turno después al guitarrista español, Andrés Segovia, luego a la cantante Celia Montalbán, a quien siguió Manuel M. Ponce, quien interpretó varias piezas al piano, entre ellas “Estrellita”, acaso la más célebre de sus composiciones. La transmisión continuó con la intervención del maestro Manuel Barajas, al piano, y lo siguieron la cantante Julia Wilson de Chávez y la Orquesta Típica Torreblanca (Miquel, 2005: 183).

Aunque me parece que no tiene apoyo la afirmación de Rubén Gallo (2005: 124), en el sentido de que el nombre de la revista de los estridentistas estaría inspirado en la existencia de la radio,⁶ el primer

⁵ El término “audión”, hoy en desuso, implica una fusión de “audio” con “ion”, y se refiere a un bulbo amplificador inventado por Lee De Forest, hacia 1906, que hizo posible la creación de las primeras estaciones de radio y que también se usó en los receptores entonces disponibles.

⁶ Explico en el estudio que antecede a la edición facsimilar de la revista que el nombre podría estar calcado del título de un libro de poemas del poeta catalán Joan Salvat-Papasseit titulado *L'irradiador del Port i les gavines* (1921), que presuntamente conocía Maples Arce. La otra fuente, todavía más directa, si se lo puede decir así, es justamente el caligrama que se publica en el número inaugural de la revista: lo que se “dibuja” en la parte derecha-inferior de este texto es precisamente un irradiador de aspas metálicas que no exhibe, hasta donde alcanzo a ver, ningún parentesco directo con la radiodifusión.

número de *Irradiador* registra la existencia de la radiodifusora en su sección de anuncios. Ahí se puede leer: “T.S.H.- Estación transmisora de *El Universal ilustrado* y La Casa del Radio.- Martes y viernes conciertos. Los mejores programas. Avenida Juárez 62.- México. D. F.” Hay todavía un vínculo más. Ese mismo año 1923, la cigarrera El Buen Tono abre una estación de radio propia, y no sólo esto, sino que lanza y comercializa una marca de cigarrillos denominada “Radio”. La contraportada de los tres números de *Irradiador* la ocupa por entero un anuncio de esta compañía cigarrera; la inserción de los dos primeros números tiene una factura cubo-futurista que juega con la tipografía y le otorga una cierta calidad vorticista al texto; la del tercer número se vuelve más pictórica y en cierto sentido “conservadora”, y esto tiene que ser así para que se destaque la cajetilla de los nuevos cigarros, rodeados, eso sí, de una atmósfera futurista. En la sección inferior puede leerse en una tipografía normal: “Radio. // Los Cigarros de la Época // El Buen Tono S. A.”

Radio e *Irradiador* coinciden en el tiempo. Esta coincidencia es algo más que sonambúlica o meramente casual. Se trata de un momento kairológico por el que atraviesa el estridentismo. Carlos Noriega Hope lo supo ver así cuando afirmó: “El estridentismo y la radiofonía son figuras gemelas: ambos son creaciones de la vanguardia” (citado en Gallo 2005: 124). En ambos anida un poco, como diría el propio Maples Arce en su poema, de la locura de Hertz, de Marconi y de Edison.

Dada esta circunstancia, que en todo parece favorable, sigue siendo un misterio por qué concluye de modo abrupto la publicación de la revista. La explicación que da Maples Arce en sus memorias resulta demasiado escueta y poco satisfactoria: “Las trapacerías del empleado motivaron que la revista se suspendiera en el cuarto número [...]” (Maples Arce, 1967: 133). ¿A qué “trapacerías” se refiere? ¿Y quién fue ese “empleado” cuya acción acabó ni más ni menos que con la primera revista de vanguardia que se publicaba en México?

Para mí, el cierre de *Irradiador* sigue esperando una explicación. Máxime si se toma en cuenta que la onda expansiva del estridentismo continuará cresta arriba el año siguiente. En 1924, en efecto, Maples Arce publica lo que considero constituye su obra maestra en el terreno de la poesía: *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos*. Nunca, como en este texto, la vanguardia estridentista y la revolución política parecen congeniar como si surgieran de un mismo tronco. 1924 es también el año de la “tarde estridentista”: un festival que se celebraría en el famoso Café de Nadie y en la que se leyeron poemas de los vanguardistas mexicanos y del ultraísmo español, se escucharon interpretaciones musicales y fue posible presenciar una exposición con pinturas de Ramón Alva de la Canal, grabados de Leopoldo Méndez y las notables máscaras de Germán Cueto. En esta “tarde”, Arqueles Vela leyó una interesante crónica del que ya se estaba convirtiendo en el legendario Café de Nadie, que no debe confundirse con el relato del mismo título que el propio Vela publicaría en 1926.⁷ Se diría que *Irradiador*, el órgano, había desaparecido, pero que en cambio el *tejido* estridentista continuaba expandiéndose. En 1925, con el apoyo del general Heriberto Jara, gobernador del estado de Veracruz, el núcleo de los estridentistas se traslada a Xalapa a iniciar lo que podríamos llamar su etapa “institucional”, que concluye con la deposición del gobernador en 1927. Ahí, en Xalapa, entre otras cosas, publicarían una segunda revista: *Horizonte*. Pero esto es ya, como luego se dice, harina de otro costal.

⁷ La crónica de Arqueles Vela, publicada en *El Universal ilustrado* el 17 de abril de 1924, se reproduce en el libro de VV. AA. (2010), *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México, Conaculta-INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Aarón Melo ha señalado en una ponencia la singularidad de esta crónica, así como las causas de la confusión en que involuntariamente han incurrido algunos estudiosos del estridentismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Baciu, Stefan (1995), *Estidentismo, estridentistas*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura.
- Escalante, Evodio y Serge Fauchereau (eds.) (2012), *Irradiador. Revista de vanguardia*, México, UAM-Iztapalapa (edición facsimilar).
- Gallo, Rubén (2005), *Mexican Modernity. The Avant-garde and the Technological Revolution*, Cambridge, The MIT Press.
- Maples Arce, Manuel (1967), *Soberana juventud*, Madrid, Editorial Plenitud.
- Maples Arce, Manuel (1981), *Las semillas del tiempo*, México, FCE.
- Miquel, Ángel (2005), *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, FCE.
- Vela, Arqueles (1922), “Los *Andamios interiores* de Maples Arce”, *El Universal*, México, 31 de agosto.

LAS AVENTURAS DE PANCHITO CHAPOPOTE Y EL ESTRIDENTISMO VERACRUZANO

*Elissa Rashkin**

A finales de la década de 1960, cuando Luis Mario Schneider escribió su trabajo pionero sobre el movimiento de vanguardia llamado estridentismo,¹ uno de sus aciertos fue el de valorar plenamente la etapa del movimiento que durante casi dos años, de 1925 a 1927, tomó lugar, no en la Ciudad de México sino en la capital del estado de Veracruz. Esta etapa la pintó como un periodo de notable creatividad y combate intelectual, y sus tempranas exploraciones, aunque realizadas todavía desde una óptica centrista, contribuyeron a abrir paso al estudio del estridentismo veracruzano desde la perspectiva de la historia regional cultural.²

* Universidad Veracruzana, México.

¹ Me refiero a *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, tesis doctoral publicada en 1970; posteriormente se reeditó junto con una antología de textos estridentistas compilada por Schneider; originalmente fue publicada en 1985. La ya clásica edición ampliada de 1997 es la que se consultó para fines de este texto.

² Para una visión más amplia del estridentismo en Veracruz véanse mis trabajos “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional” y *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, de donde también tomé unos fragmentos incorporados al presente texto.

Desde esta perspectiva, es interesante notar que la estancia de los estridentistas en Xalapa coincidió y, de cierta manera, se enredó con uno de los antagonismos políticos más fuertes de la época, con ramificaciones tanto regionales como nacionales: el conflicto petrolero, pues, desde tiempos inmemoriales, las tierras del sur y del norte del estado han estado repletas de esa sustancia negra, viscosa y olorosa que los pueblos de habla nahua llamaban *chapopohltli* y los teenek, tutu nakú y otras culturas de la región denominaban con otros nombres, estando todos de acuerdo respecto a su esencia: servía para alumbrar, para incienso y otros fines, pero en cuanto a los terrenos donde abundaba, a esos los hacía estériles y, por lo tanto, inútiles para la siembra. No obstante, como es sabido, todo esto cambió en los albores del siglo xx con el nacimiento de la industria petrolera —de capitales británicos y estadounidenses— y su colonización de las tierras petrolíferas mexicanas para los propósitos de extracción y comercialización.

A raíz de la explotación petrolera, la Huasteca veracruzana se convirtió, durante el Porfiriato, en uno de los lugares en México con mayor concentración de extranjeros, concretamente estadounidenses, o como se los suelen llamar en los documentos históricos, norteamericanos, yanquis o gringos. Aunque, como nos dice Ana María Serna, su relación con los muy diversos estratos de la población local fue compleja y no se puede reducir al antiyanquiísmo —sentimiento que, según Serna, fue fomentado por líderes políticos en determinados momentos como medio de presión y manipulación—, también es claro que generaba siempre un contexto de fricción en la vida cotidiana, tanto por los conflictos laborales como por cuestiones relacionadas con la tenencia y uso de las tierras (Serna, 2008: 19).

Un artículo publicado en el periódico *El Dictamen*, una década después, da constancia de esa situación: al encabezado que habla por sí solo, “20 millones por los norteamericanos muertos en la Huasteca veracruzana”, el periodista agrega: “Las reclamaciones son numerosísimas y la mayor parte de ellas se refieren a muertos

habidos durante la revolución en la Huasteca, en donde en casi todos los municipios del norte del estado se han cometido crímenes en personas de norteamericanos y que ahora son objeto de reclamación” (*El Dictamen*, 1926: 1). Como señala Serna, las condiciones económicas tan peculiares de esta región, sobre todo por la presencia de la industria petrolera, la hicieron propicia para ataques cometidos tanto por facciones revolucionarias como por bandidos de todo tipo, lo cual condujo a un estado de “paranoia” que llegó a su apogeo con el golpe huertista de 1913 y abrió puerto a la invasión estadounidense el año siguiente (Serna, 2008: 178).

Uno de los primeros escritores en darse cuenta del estado de cosas en las regiones petroleras, y –como constata Schneider en su ensayo “La literatura del petróleo en México”– el primero en retratarlo en forma de novela, casi simultánea con la obra de teatro de Francisco Monterde, *Oro negro* (1927), fue Xavier Icaza, en *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, escrito en 1926 en Xalapa, y publicado dos años después en la Ciudad de México. Icaza, duranguense de nacimiento y abogado por la Escuela Libre de Derecho, participó activamente en el movimiento estridentista en Xalapa durante 1926 y 1927, cuando dicho movimiento tuvo su base en esa ciudad, durante el gobierno del general Heriberto Jara Corona; al mismo tiempo, tuvo una cercanía especial con el tema del petróleo en la Huasteca por su empleo como apoderado de la compañía petrolera El Águila, subsidiaria de la compañía británica Royal Dutch Shell que operaba en la región desde 1908.

La experiencia de Icaza en la negociación de contratos, mediando huelgas y ayudando a sus empleadores a resistir los embates del gobernador, cuyas insistentes demandas en torno a la responsabilidad de las compañías ante el estado eran llevadas a la mesa a menudo por el entonces secretario de gobierno, el también estridentista Manuel Maples Arce, encuentra reflejo indirecto en la novela *Panchito*

Chapopote; pero en la ficción, la visión del autor es crítica, nacionalista, carnavalesca y repleta de toques vanguardistas y humor negro. Sin embargo, antes de profundizar en esta corta y extraordinaria novela, repasamos algunos expedientes del archivo personal de Heriberto Jara para observar de cerca las condiciones vigentes en la Huasteca respecto a las tierras, el petróleo y las comunidades campesinas e indígenas en las primeras décadas del siglo xx. Vamos, pues, al Lote número 176, Amatlán, Veracruz.

LA DISPUTA POR LAS TIERRAS

La saga del Lote 176 empieza, por lo menos en los expedientes, cuando fallece la señora Ana María, apellido desconocido, lamentablemente sin dejar prole. Aparecen, como era común en esas situaciones, unos herederos falsos, hijos de una tal Ana Julieta, apellido también desconocido, pero supuestamente la hija de Ana María. Por medio de estos personajes, y a través de medios desconocidos, pero seguramente siniestros, las compañías petroleras La Huasteca (subsidiaria de la Standard Oil Company), Capuchinas y Agwi se apoderan de los terrenos de la difunta Ana María, ahora conocidos como Lote 176.³

Brota la maquinaria de la extracción sobre estas tierras estériles; brota la maquinaria y con ella las disputas, pues –ya en los años 20– el general Jara, a diferencia de las autoridades federales como el secretario de Industria y Trabajo, Luis N. Morones y el mismo presidente Plutarco Elías Calles, no estaba dispuesto a dejar los campos petroleros en posesión de las compañías a través de herederos

³ Los documentos de los cuales se extrapolan los datos citados en este apartado se encuentran en el Fondo Heriberto Jara Corona, Centro de Estudios sobre la Universidad, caja 11, expediente 432, ff. 6402-6412.

falsos o inexistentes, y con su equipo de abogados se puso a pelear los derechos, argumentando que tierras sin dueño pertenecen al Estado y por ello las compañías deben pagar las debidas regalías o sufrir el embargo impuesto sobre sus operaciones.

La opinión pública parece haber estado de su lado, ya que en marzo de 1926, el periódico *El Dictamen* llegó a publicar, bajo el título “El áureo fluir del petróleo”, un largo comentario en el que se denunciaba el abuso de falsos derechos hereditarios y el “inmoral” saqueo de recursos que dejaba en pobreza tanto a los “ignorantes indígenas” –o sea, propietarios que, ignorando las consecuencias, mueren sin dejar testamento– como al mismo fisco del Estado (*El Dictamen*, 1926: 1, 4). Todo esto desató una feroz batalla entre las autoridades federales, ansiosas de no ofender a los inversionistas extranjeros en un momento de paz apenas digna del nombre, y las estatales, desesperadas por la condición vacía del erario y determinadas a frenar la extracción desmedida de recursos veracruzanos en beneficio de otras economías. El propio general Jara, en un memorándum de 1967, cuenta su lado de la historia, y hace hincapié en la ilegalidad de la ocupación de las herencias vacantes por parte de las petroleras, además del uso de violencia también por parte de ellas:

Los Jueces -2- residentes en la Huasteca, Veracruzana, que defendían con todo patriotismo y honradez los intereses del Estado, uno de ellos, el Lic. Francisco Méndez, hermano del Lic. Eugenio Méndez, representante en México, del Gobierno del Estado fue asesinado. Ambos Jueces –desgraciadamente no recuerdo el nombre del otro– resistieron valientemente al soborno con que las Compañías querían que faltaran a su deber.

En esas condiciones, el Gral. Calles, entonces Presidente de la República, quiso ordenarme, por conducto de su Jefe de Estado Mayor José Álvarez [...], el cambio de aquellos Jueces honorables, arguyendo

que se estaba perjudicando la Industria. A lo que desde luego no accedí; aumentando así la ojeriza que ya me tenía el Presidente Calles.

Luis N. Morones, su Secretario de Industria y Comercio, pasando sobre lo ordenado por las Autoridades Judiciales del Estado y despreciando la Soberanía del mismo, mandó levantar el embargo del principal de los pozos, utilizando Fuerza Federal.

En respuesta a estas órdenes, el gobernador fue a la Ciudad de México para entrevistarse con las autoridades federales respecto a la situación, pero éstas, según cuenta Jara, reiteraron su demanda del retiro de los jueces y terminaron por amenazarlo: “[El senador] Encinas me lanzó la amenaza en estos términos: ‘pues aténgase usted a las consecuencias’ a lo que repuse: ‘Ya las sé; pero les advierto que no nací con el Gobierno pegado al ombligo, y que prefiero caer a traicionar a México’. Cumplieron su amenaza y me dieron el cuartelazo” (Jara, 1967: 6483-6484).

Aunque las razones atrás de la caída del gobierno de Jara, en septiembre de 1927, son múltiples y complejas, es claro que el conflicto con las petroleras (y por ende con las autoridades federales) fue un factor central en su derrota. El fin del gobierno jarista, por otra parte, provocó la dispersión del movimiento estridentista, el fracaso de sus proyectos en proceso en el momento del golpe de estado, y el retraso en la publicación de la novela *Panchito Chapopote*, además del fin de la emergente colaboración entre Icaza y sus camaradas estridentistas, entre otras consecuencias. Por ello, podemos considerar que fueron el *chapopohltli* y sus demonios –en el contexto del capitalismo transnacional– quienes, de cierta manera, determinaron el destino del estridentismo.

EL EXTRAORDINARIO SUCEDIDO DE LA HEROICA VERACRUZ

Todo esto, y mucho más, por supuesto, constituye el trasfondo de *Panchito Chapopote*, novela escrita por Icaza en los tiempos de la disputa a que se refiere Jara en el memorándum, pero que toma lugar en la época de Ana María y su supuesta herencia. Al igual que los de Ana María, los terrenos pertenecientes al personaje del título, Panchito, escribano del pueblo huasteco de Tepetate, son permeados por el chapopote, razón por la cual se consideran estériles. Esto hace que la maestra del pueblo invente el apodo de Panchito y la comunidad lleve a cabo una estridente celebración en su honor. Para efectuar el bautizo con estilo, sus amigos solicitan el permiso del alcalde para “balaciar los focos”, y éste se los concede. La luz artificial, símbolo de la modernidad en el Veracruz del temprano siglo XX, resulta ser un juguete colectivo, pretexto para el exceso lúdico. Tepetate pronto queda a oscuras:

Los juguistas le disparan sus pistolas a la luna. La luna hace un guiño burlesco. Panchito le dispara muy serio un escopetazo de chapopote.

Desaparece la luna entre las nubes, (baño de chapopote). El cielo se encapota. La noche se nubla.

—¡Pif! ¡Paf! ¡Pof! ¡Puf!

—¡Panchito ha apagado la luna!

—¡Viva Panchito Chapopote! (Icaza, 1928: 23-24).

Icaza termina esta secuencia con “un poeta borracho, desde Francia” que exclama: “*Hé bonsoir la Lune!*” (1928: 24). Resulta irónico, ante la creencia en la superioridad de Europa expresada por Icaza en otros momentos durante esa época, que sea un pueblerino mexicano, y no un intelectual parisino, quien literalmente lleva a cabo el mandato

futurista de “asesinar el claro de luna”.⁴ Si bien su *Magnavoz 1926* mostraba a Alfonso Reyes dirigiéndose a sus paisanos desde la Torre Eiffel, recordándoles “ser inteligentes”, aquí es París quien debe ver con asombro la audacia radical del campo veracruzano.⁵

Un día, llega a Tepetate una caravana de gringos escoltada por soldados mexicanos. El empresario que dirige al grupo quiere las tierras de Panchito y, después de un intento frustrado de un funcionario local por sacar a Panchito del negocio, llegan a un acuerdo. Panchito se vuelve rico, pero es incapaz de conquistar el corazón de su amada, Amalia María Dolores, quien prefiere a otro pretendiente. Mientras los empresarios de Estados Unidos e Inglaterra –caricaturizados como el Tío Sam y John Bull– dividen entre sí los lucrativos campos petroleros, Panchito se muda al puerto de Veracruz para llevar una vida de ocio y complacencia.

Años después, Panchito regresa a Tepetate a buscar a Amalia, su antiguo amor. Al llegar, se da cuenta de que la influencia yanqui ha cambiado su pueblo, imponiendo lo que Mirna Santiago llamaría “la ecología del petróleo”; en lugar de los caminos de tierra y las chozas de palma de antes, ahora hay calles pavimentadas, cafeterías, “hoteles malos más caros que el Ritz”, tráfico, ruido y la prepotencia de la población invasora. Su conmoción se ve eclipsada por la llegada de la Revolución, que se presenta como un conjunto caótico de trenes, generales, discursos y disparos. Se obliga al adinerado Panchito a dar un “préstamo” a los revolucionarios y, aunque logra comprar la mano de Amalia en matrimonio, muere al poco tiempo, derribado

⁴ El manifiesto futurista de F. T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!* (¡Asesinemos el claro de luna!) se publicó en 1909. Manuel Maples Arce cita la “afirmación higienista” de Marinetti en el primer manifiesto estridentista, *Actual No. 1* (1921).

⁵ Además de publicarse como libro, *Magnavoz 1926* fue impreso con algunas modificaciones como hoja suelta incluida en la edición original de *Panchito Chapopote* y también en su reedición por la Universidad Veracruzana en 1986.

por una bala “perdida” que el propio autor le dispara, mientras comenta: “Muérete ya, Panchito. Ya no te necesito. Con tu boda y tu plagio, tu razón de ser ha terminado” (Icaza, 1928: 76). Conforme la lucha por el poder continúa, la narración se disuelve en una serie de transmisiones de radio para terminar con una canción que festeja la boda de Amalia con su verdadero amor, Enrique. Aunque el mundo ha cambiado en apariencia, “El viejo idilio renace” (Icaza, 1928: 94), con la conservación del espíritu popular de la Huasteca.

Como ya es evidente, *Panchito Chapopote* no es una novela realista. En su análisis, John Brushwood señala el parentesco de la historia con *La Chauve-Souris*, el espectáculo de variedad ruso entonces en boga (Brushwood, 1986: 13); una relación que el mismo Icaza señaló en su conferencia de 1934, “La Revolución Mexicana y la literatura”: “hay que desterrar de la novela ese falso e inútil aparato que no hace sino inflarla. Hay que quemar toda esa paja. Debe llevarse a ella la técnica rápida y sintética del Chauve-Souris” (Icaza, 1934: 44). Icaza pone en práctica esta técnica en *Panchito Chapopote*; el peso “literario” se hace a un lado, la narración avanza a la velocidad del rayo, incorpora música y lenguaje popular, imaginario cinematográfico, metaficción y sátira política. Señala Evodio Escalante: “las audacias de Icaza son tan radicales que no se volverá a ver algo parecido en México sino hasta bien entrada la década de los sesenta, con la llegada de narradores como Gustavo Sainz y José Agustín” (Escalante, 2002: 99).

Una de estas audacias es la preeminencia que Icaza otorga a la voz autoral; cuando los gringos llegan a Tepetate y un policía va por el alcalde, el narrador señala: “Los pasos del gendarme hubieran resonado, de existir asfalto en Tepetate y si usara zapatos. No había asfalto, carecía de zapatos: su marcha veloz y marcial no tuvo el merecido lucimiento” (Icaza, 1928: 28). Cuando un funcionario comienza a hablar, el narrador lo interrumpe: “Se omite el preámbulo por inútil e imbécil” (Icaza, 1928: 29). A lo largo de la novela, las descripciones tersas e irónicas del narrador

alternan con diálogo; la narración adquiere la forma de un guión cinematográfico o teatral, lo que permite la intervención de otros hablantes además de los que están involucrados directamente en la trama, entre ellos el autor y figuras amorfas como El Pueblo, Lo que parece Pueblo y varios coros.

Algunas canciones populares también se vuelven parte de la narración; por ejemplo, Enrique, el amante despechado, rasguea con enojo un son en su jarana en respuesta a la boda de Amalia y Panchito, mientras Porfiriata, una figura de la vida real, famosa en el puerto de Veracruz, aparece en varias ocasiones e interpreta una “grotesca” rumba que parece ser una parodia del destino de Pachito y, aun más, del de toda la nación:

y que viva el gobierno
y que viva su madre
y viva Porfiriata,
pues yo soy Porfiriata, señores,
y les voy a rumbiar... (Icaza, 1928: 90).⁶

Las figuras picarescas de Porfiriata y Panchito rinden homenaje a la vitalidad que Icaza encuentra en las culturas populares veracruzanas, pero hay que señalar que los “vivas” de Porfiriata se entrelazan con una fuerte crítica de la complicidad entre los líderes mexicanos y los intereses económicos extranjeros. Como hemos visto, Icaza estuvo envuelto en el conflicto petrolero al momento de escribir la novela. A pesar de su trabajo para El Águila, la forma en que representa la rapacidad de los empresarios británicos y estadounidenses en *Panchito*

⁶ Porfirio Hernández, conocido popularmente como Porfiriata, murió en 1925. La prensa local le hizo el siguiente panegírico: “uno de los últimos vestigios del Veracruz anterior, que se distinguió por sus extravagancias” (*El Dictamen*, 1925: 1).

Chapopote difícilmente se puede considerar solidaria con ellos. Cuando las dos partes extranjeras llegan a Rancho Viejo, discuten por horas hasta que llegan al acuerdo de dividir en dos las codiciadas tierras petrolíferas. La ilustración de Ramón Alva de la Canal (uno de los 13 grabados que el pintor y grabador estridentista realizó para el libro) muestra a ambos lados dividiéndose no sólo Rancho Viejo sino el mapa de todo el país. “Se diría que es la manzana bíblica”, comenta el narrador. “Es el petróleo el que se reparten –para México, será el petróleo siempre la fruta prohibida” (Icaza, 1928: 49).

El control extranjero de los campos petroleros se consolidó en buena medida durante el Porfiriato, como lo retratan Icaza y Alva de la Canal, y ni las empresas estadounidenses ni su competencia británica mostraban interés alguno por las necesidades de las poblaciones locales (Pasquel, 1971: 54; Silva Herzog, 1973: 27-28; 34-38). La Revolución hizo poco por cambiar la situación, aunque el presidente Madero impuso el primer impuesto sobre esta industria. Sin embargo, como hemos visto, en la década de 1920 los esfuerzos de los gobernadores veracruzanos por disminuir el poder de las compañías petroleras se vieron frustrados por el gobierno federal, que entonces buscaba reconciliarse con Estados Unidos. Las discusiones entre ambos gobiernos sobre la Ley de Extranjería de México (que regularía la propiedad extranjera de tierras y de negocios) dependían del asunto del petróleo y el presidente Calles estaba reacio a tomar una fuerte postura antiimperialista. Por lo tanto, los abusos continuaron con impunidad.

Panchito Chapopote ofrece una parodia de este estado de las cosas; el hambre de poder de los líderes se expresa en la transparente falta de sinceridad de sus discursos: “la patria, la imposición, el voto, los tiranos, sacrificio desinteresado, todo por la Patria (todo con mayúscula)”, a lo que la gente invariablemente responde: “¡Quiere ser presidente!” (Icaza, 1928: 73). Conforme el número de muertos y heridos crece, un embajador se dirige a Washington con un

maletín lleno de ofertas jugosas. Se logran acuerdos y se asegura el apoyo de Estados Unidos para la facción en el poder a cambio de concesiones petroleras. Pronto acaba la guerra civil y llegan por la radio felicitaciones para el gobierno de parte del presidente Coolidge, de la Bolsa de Valores de Wall Street y de Europa. Las cosas regresan a la normalidad en la Huasteca; pareciera que en las regiones del petróleo la Revolución no cambió nada.

PANCHITO CHAPOPOTE EN TIEMPOS DE LA REFORMA ENERGÉTICA

Partiendo de esta breve discusión del texto de Icaza, cabe preguntar: ¿qué podemos reivindicar de esta novela *sui generis*, tantos años después de su publicación y de los eventos históricos narrados en ella? En primer lugar, ahora que estamos entrando al ámbito de la posexpropiación o bien la revocación de la expropiación cardenista, la cual fue ratificada por el mismo Xavier Icaza como magistrado de la Suprema Corte de la nación, quien emitió un discurso que Schneider describe como “memorable” (1997b: 19),⁷ podemos tomar la novela como una especie de consuelo, por su rico sentido de humor que sigue siendo –como nos recuerda James Scott– una de las “herramientas de los débiles” que somos todos en estos momentos, especialmente en las regiones petroleras del Golfo de México, cuyas economías

⁷ En el debate en la Cámara de Diputados, el 9 de marzo de aquel año, Miguel Ángel Menéndez Reyes aplaudió las “Valientes palabras las del Magistrado Icaza”, y comentó: “El fallo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación reivindica de una manera decisiva, bajo la égida del Gobierno del General Cárdenas, derechos secularmente vencidos por el capitalismo; y no me refiero a determinada clase de capitalismo, porque, como lo ha dicho el Licenciado Icaza, el capitalismo no tiene más que una patria, que se llama la ambición” (*Diario de Debates*, 9 de marzo de 1938).

comparten un solo nombre, que no es Panchito Chapopote sino Pemex.⁸ Quizás, en este sentido, no podemos esperar mejor fin que el del mismo protagonista de la novela, que con su boda y su plagio, muere a manos del autor por haber rebasado su función narrativa en la historia.

Sin embargo, también podemos plantear la relectura de la novela como motivo de reflexión. Los estudios de Serna y Santiago, entre otros, sobre el petróleo en la Huasteca sugieren que las cosas siempre han sido más complejas que una simple lucha nacionalista o bien un burdo malinchismo económico; la visión de Icaza, escrita desde cerca, parece apuntar a esa complejidad. Ahora bien, las experiencias desastrosas que han sufrido muchos pueblos del mundo contemporáneo a manos de las grandes compañías petroleras transnacionales van desde la creación de fuerzas de seguridad particulares (cuyo impacto ya podemos imaginar en una zona ya de por sí ocupada por el narco y las propias fuerzas militares del Estado y la Federación), hasta la destrucción ambiental a escala monumental. Estas experiencias comprobadas deben matizar cualquier visión optimista respecto a las posibilidades del renovado dinamismo de la industria.

Finalmente, volviendo a Xavier Icaza y el estridentismo, podemos ver su intervención literaria como precursor del movimiento a favor de la expropiación cardenista, se subraya que si bien esboza una línea de denuncia que comparten algunos otros textos de la época,

⁸ Para una contundente investigación periodística sobre el petróleo en comunidades rurales de la actualidad, véase Humberto Padgett, “Tabasco: el jodido oro negro que nos amoló”, en *Sin embargo.mx*, 2 abril 2014. Entre otros datos, Padgett señala la presencia de empresas transnacionales como Bechtel y Halliburton en la paraestatal y la falta de consideración que ésta ha mostrado en torno a cuestiones ambientales en sus zonas de operación, como prácticas *previas* a la reforma energética impulsada por el actual presidente Enrique Peña Nieto.

no lo hace desde el melodrama sino desde una visión sumamente vanguardista. El estridentismo incluso hace acto de presencia en *Panchito Chapopote*, cuando en el *company town* de Tepetate, una riña entre un vecino y un estadounidense termina en la muerte de éste, y el narrador comenta: “Un yanqui menos y un pasajero más para el viejo Caronte. Después de todo, en los infiernos quizás no esté tan mal. Un poeta estridentista se lo encuentra. Dominado por cólera patriótica lo arroja del barco de Caronte, en impulso multánime” (Icaza, 1928: 65).

De esta manera, el estridentismo, ligado a una actitud lúdica y a la vez una postura antiimperialista congruente con la actuación política del movimiento (por ejemplo, en la agrupación Manos Fuera de Nicaragua, además del gobierno jarista en su lucha contra los abusos de las petroleras), también forma parte de la ecología del petróleo. A través de Icaza se visibiliza esta conexión que generalmente no se ha considerado en los estudios del estridentismo, a pesar de la veneración que mostraban los poetas de vanguardia hacia el automóvil, la gasolina y otros productos de la modernidad y la modernización tecnológica. Con *Panchito Chapopote*, la estética vanguardista no se enfoca en estos productos sino en la industria petrolera, sus consecuencias político-económicas y su impacto regional.

En los años 20, época llena de conflictos, pero también de optimismo y audacia, hubo cierta claridad respecto a qué había sido la experiencia de la Huasteca veracruzana durante el Porfiriato y cuáles eran las condiciones que, con el tiempo y con fuerte apoyo popular, hicieron necesario proclamar la expropiación como un paso esencial hacia la verdadera descolonización. Por lo tanto, cierro el presente texto con la esperanza que esta pequeña exploración del conflicto petrolero a través de la pluma lúcida y mordaz de Xavier Icaza aporte algo de reflexión crítica sobre el pasado, pero también sobre las implicaciones de las actuales reformas legales y, desde la historia regional, sobre nuestro complicado presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Brushwood, John (1986), “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, *Prólogo a Xavier Icaza, Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Colección Rescate, pp. 7-16 (edición facsimilar).
- Cámara de Diputados (1938), *Diario de Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*, Legislatura XXXVII, año I, núm. 49, 9 de marzo, <http://cronica.diputados.gob.mx/DDebates/37/1er/CPerma/19380309.html> (consultado: 29 de octubre de 2014).
- El Dictamen* (1925), “Porfiriatá murió ayer”, 19 abril, p. 1.
- El Dictamen* (1926a), “20 millones por los norteamericanos muertos en la Huasteca Veracruzana”, 29 de abril, p. 1.
- El Dictamen* (1926b), “El áureo fluir del petróleo”, 29 marzo, pp. 1, 4.
- Escalante, Evodio (2002), *Elevación y caída del estridentismo*, México, Conaculta/Ediciones Sin Nombre.
- Icaza, Xavier (1926), *Magnavoz 1926. Discurso mexicano*, Xalapa, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado.
- Icaza, Xavier (1928), *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, México, Cultura.
- Icaza, Xavier (1934), “La Revolución Mexicana y la literatura”, Conferencias del Palacio de Bellas Artes, México.
- Jara, Heriberto (1967), “Memorándum”, 10 de noviembre, Fondo Heriberto Jara Corona, Centro de Estudios sobre la Universidad, caja 11, expediente 432, ff. 6483-6484.
- Padgett, Humberto (2014), “Tabasco: el jodido oro negro que nos amoló”, *Sin embargo.mx* 2 abril, <http://www.sinembargo.mx/02-04-2014/949446>.
- Pasquel, Leonardo (1971), *La Revolución en el Estado de Veracruz*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

- Rashkin, Elissa (2015), "Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional", *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 13.1 (enero-junio 2015).
- Rashkin, Elissa (2014), *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, FCE/UAM/Universidad Veracruzana.
- Santiago, Mirna (2006), *The Ecology of Oil: Environment, Labor, and the Mexican Revolution, 1900-1938*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press.
- Schneider, Luis Mario (1997a), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta.
- Schneider, Luis Mario (1997b), "La literatura del petróleo en México", en Luis Mario Schneider, *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México, Editorial Patria / Nueva Imagen, pp. 16-63.
- Scott, James (1985), *Weapons of the Weak*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- Serna, Ana María (2008), *Manuel Peláez y la vida rural en la Faja de Oro. Petróleo, revolución y sociedad en el norte de Veracruz, 1910-1928*, México, Instituto Mora.
- Silva Herzog, Jesús (1973), *Historia de la expropiación de las empresas petroleras*, México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas.

GERMÁN LIST ARZUBIDE, EDUCADOR HETERODOXO

*Vicente Quirarte**

“Y la primera campaña no fue de alfabeto,
sino de extirpación de piojos, curación
de la sarna, lavado de ropa de los pequeños”.

José Vasconcelos, *El desastre*

Las siguientes palabras están dedicadas a la maestra Mireya Cueto. Gran parte del material de este trabajo tiene en ella su fuente principal. Una fuente oral, nacida de su prodigiosa memoria, matizada por varios mezcales Santiago en el corazón de la lopezvelardeana y casi Estridentópolis ciudad de Zacatecas, compartidos con ella el primer año de este siglo.

Al buscar para esta investigación datos sobre ella, me encontré con la oscura noticia –para mí desconocida– de que desde 2013 ya no se encuentra entre nosotros. A sus fecundos y activos 91 años murió, poco después de haber recibido la medalla de oro de Bellas Artes por hacer del teatro de títeres un género mayor y haber realizado, entre algunas de sus obras más connotadas, *San Juan de la Cruz, poeta místico*, en su versión de teatro de sombras. La segunda dedicatoria de este trabajo es

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

para Eric List, quien abandonó este mundo el mismo 2013. Además de ser hijo de don Germán, su oficio era ser el más fiel custodio del Centro de Información Estridentista, que otorgaba todas las facilidades para que en su casa de la calle de Río Atoyac, en la colonia Cuauhtémoc, nos acercáramos a tratar de conocer un poco más de ese movimiento que hoy nos reúne en esta publicación y bajo la invocación de Luis Mario Schneider, gracias a quien se pusieron nuevamente en circulación los nombres de aquellos muchachos indomables.

Llamar a Mireya Cueto la última estridentista no sería posible de no mediar la audacia y precisión críticas de Luis Mario Schneider. Así como denominó a Clementina Otero y Antonieta Rivas Mercado integrantes del grupo Contemporáneos, Mireya perteneció al grupo estridentista porque compartió sus orígenes en sangre propia, pero también porque fue una artista de vanguardia que llevó el teatro de títeres a niveles de excelencia para consumir lo que su padre Germán Cueto y su tocayo Germán List habían concebido: un instrumento para concientizar y educar, para promover y desarrollar los beneficios que una verdadera revolución traía consigo. A ese aspecto particular del estridentismo, particularmente en la persona de List Arzubide, es a lo que quiero referirme.

En su primer libro de memorias titulado *Soberana juventud*, Manuel Maples Arce evoca cómo en su inquietud por despertar a México de su letargo criminal, decidió emular al cura Miguel Hidalgo y provocar un levantamiento semejante al de 1810. De tal manera, el movimiento debía tener la audacia y el radicalismo del primer manifiesto *Actual*, que de la noche a la mañana amaneció pegado en las calles de México. Al igual que José María Morelos, Maples Arce fue encontrando a lo largo de su camino a los otros integrantes de su estado mayor independentista. Cuando conoció a Germán List, quien llegaba desde Puebla, advirtió en él su carácter natural de batallador. Como responsable de la revista *Horizonte*, y como redactor del libro *El estridentismo*, que otorgaba carta de identidad al

movimiento, List se convertía en el profeta del dios Maples, fieles a la consigna vanguardista que es la exaltación de la primera persona. Al lector actual sorprende que la acción estridentista haya provenido de un área nodal del gobierno de Jalapa: la secretaría de gobierno ocupada por Maples Arce. El general Heriberto Jara, gobernador de Veracruz entre 1924 y 1927, tuvo la habilidad y la visión para darse cuenta de que esos muchachos arbitrarios, pero congruentes, estaban haciendo un arte vinculado con la Revolución. La Estridentópolis que quisieron fundar no pudo lograrse de manera cabal, pero sí en la imaginación. Una de las cartas incluidas en el apéndice del libro *El movimiento estridentista* pertenece al novelista chileno Armando Zegrí, quien escribe:

A personas inocentes que me pedían detalles por cable sobre Estridentópolis les aseguraba que las madres, en esta urbe extraordinaria, bañan a sus hijos recién nacidos en aceite. Que ningún estridentista es viejo. Más todavía: que el estridentismo es la antítesis de la vejez. Que en Estridentópolis las calles son perpendiculares, las ventanas de las casas tienen cortinas de humo y los árboles de los parques públicos producen anualmente glándulas del doctor Voronoff (SEP, 1986: 132-133).

El aspecto físico de esa ciudad imaginada aparece en varias de las portadas de la revista *Horizonte* hechas por Fermín Revueltas y que desde 2011 tenemos en edición facsimilar (Gutiérrez y Rashkin, 2011). El estridentismo no consumió del todo el audaz plan de renovación radical que pregonaba. Sin embargo, se mantuvo fiel al principio que desde un inicio manifestó: despertar las conciencias aletargadas. Una manera de hacerlo era a través de la educación, y uno de sus puntos nodales, la higiene, que se deseaba impulsar a todos los niveles sociales. Si Maples Arce evoca en sus memorias que con su poesía se mantenía fiel a la estética revolucionaria, con sus acciones concretas, la revista *Horizonte* publicó, además de textos de

contenido estético que reflejaban las nuevas direcciones nacionales e internacionales, otros de uso práctico para mejorar las cosechas con adelantos de la modernidad. México se hallaba en un proceso de reutilizar los recursos naturales con los beneficios de la técnica que se había visto mejorada notablemente –de manera paradójica– por los avances tecnológicos nacidos ante los nuevos desafíos de la guerra mundial. Cuando en 1927 concluye el gobierno de Jara, los estridentistas vuelven a la Ciudad de México. Si creemos en la ficha de Germán List Arzubide en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, en 1929 tiene lugar el estreno de la obra de teatro para títeres *Comino vence al diablo*. Maples Arce evoca en sus memorias la casa en el número 12 de la calle de Mixcalco, barrio de la Merced, donde Germán y Lola Cueto trabajaban en sus respectivas tareas, mientras por el suelo “Anita y Mireya extendían papeles y siguiendo el ejemplo de sus padres, les ponían alegres brochazos de color, que sugerían animadas escenas infantiles, paisajes y calles de barriada” (Maples Arce, 1973: 173). Mireya Cueto recuerda que la primera función donde aparece el personaje Comino, un niño que se convertirá en héroe de las aventuras de Germán, tuvo lugar en el propio barrio, con la presencia del Narciso Bassols, secretario de Educación Pública bajo los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez. Utilizó todos los medios de difusión para el mejoramiento de las clases populares y el desarrollo del nacionalismo. Comino, el simpático personaje cuya concepción plástica se debe a Ramón Alva de la Canal, llegó a adquirir tanta popularidad en su tiempo, que los niños establecieron con él una copiosa comunicación epistolar. En su enfrentamiento con enemigos como las bacterias, el patrón explotador, la ignorancia y la superstición, Comino abría senderos insospechados, sobre todo por niños que se hallaban lejos de los más elementales beneficios de la civilización y la cultura. Mireya Cueto recuerda el estupor del público rural ante la llegada de los títeres, la solemnidad con la que asistía a la representación y la recepción

final provocada por las aventuras de Comino y sus amigos. Lo más notable es que, a pesar de su intención primordialmente didáctica e ideológica, las comedias de List no caen en el panfleto. Sus diálogos breves, su sólida arquitectura interna y la clara caracterización de sus personajes las convierten en obras de repertorio que sirven para los niños de ayer, hoy y mañana. Pero List estaba consciente de que el teatro guiñol también persigue encontrar el lado luminoso de la vida. Claro ejemplo de ello es la ópera *Nuestro amigo el gato*, musicalizada por Silvestre Revueltas, y donde el poeta, que es eminentemente Germán List Arzubide, pone de manifiesto sus habilidades. El día del estreno, con el ministro de Educación, Narciso Bassols, sentado entre el público de niños del barrio, como ya se dijo antes, se ofrecieron dos obras. La primera, *El Gigante* de Elena Huerta Múzquis, provocó el llanto de los asistentes y tuvo que suspenderse; en cambio, *Comino vence al diablo*, con muñecos diseñados y confeccionados por los Alva de la Canal, fascinó al auditorio. La humilde función fue el origen de las tres grandes ramas originales del teatro guiñol mexicano. Con el auspicio de Bassols, los Cueto, los Alva de la Canal y Graciela *Gachita* Amador se dieron a la tarea de demostrar que el teatro para títeres era asunto de gran seriedad y profesionalismo, y sentaron las bases de una tradición que alcanzó prestigio internacional.

En 1997, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó el *Teatro guiñol* de List Arzubide.¹ En ellas aparecen los temas que obsesionaron al educador List: el alcoholismo, el cuidado de los dientes, la lucha contra microbios o enfermedades concretas, cuyos

¹ El libro está formado por las obras siguientes: “Comino va a la huelga”; “La gallina de los huevos de oro”; “Comino vence al diablo”; “Viaje a la luna”; “Nuestro amigo el gato”; “Los tres mejores amigos”; “Comino en el país de los holgazanes”; “Comino y los animales”; “Comino, lávate los dientes”; “Comino pierde la cabeza”; “Comino combate el vicio”; “Petróleo para las lámparas de México”.

nombres y efectos eran desconocidos para la población popular. Cierra el libro una obra de gran significado político: “Petróleo para las lámparas de México”. Tanto Germán como su hermano Armando colaboraron con Lázaro Cárdenas tanto cuando fue gobernador de Michoacán como al ocupar la presidencia de la República. La obra guarda relación con la defensa de los recursos naturales y con el petróleo expropiado por Cárdenas el histórico 18 de marzo de 1938. Los personajes que representan el bien y el mal son un policía que ostenta una lámpara de petróleo con la cual ilumina y protege a los niños; del otro lado, el especulador, el petrolero que conserva el combustible y lo niega al guardián: el propiciamiento de la oscuridad –material e ideológica– permitirá la existencia del imperio de las sombras, la liberación de los instintos en las fieras y la destrucción de la inocencia. El lenguaje y las situaciones de List son sencillas. No así la complejidad del subtexto. La lectura de las comedias para teatro guíñol de Germán List Arzubide pone de manifiesto una vez más que la aventura estridentista, en general, y la trayectoria de List, en particular, son más complejas, variadas y fecundas que las fórmulas simplistas y superficiales aplicadas al tiempo vivido por los artistas que conformaron la vanguardia mexicana. Al igual que otras facetas de su incansable actividad de polígrafo, el teatro para muñecos de List es producto de su insobornable militancia política y su convicción de que la literatura debe formar al hombre, hacer más grande su corazón y más vasto su horizonte.

Para comprender la poética educadora de List es preciso asomarse a otro de sus libros radicales, *Práctica de educación irreligiosa. Para uso de las escuelas primarias y nocturnas para obreros*, cuya primera edición es de 1932. En él puede leerse un manifiesto de la defensa que el estridentista hace de la técnica, siempre y cuando esté al servicio de la educación y la productividad proletarias:

Hablándoles del terror que el hombre atrasado siente frente a las fuerzas naturales desencadenadas, es fácil hacerles comprender cómo el progreso

ha ido venciendo a los elementos. Como la inundación, por ejemplo, se ha contenido por medio de los diques, del dragado de los ríos, de la canalización de las corrientes arrastrando las aguas hacia otros lugares donde son útiles a la agricultura al mismo tiempo que dejan de ser un peligro para las ciudades [...]. Esto llevará a hablar de las máquinas, de la draga, del hierro que forma los edificios de cemento armado, los altos hornos, y todo producto de la inteligencia del hombre, que ya no tiene que recurrir a la rogativa y mucho menos a los sacrificios. Se está a tiempo de introducir a los niños en las formas económicas que se deducen de estos hechos (List Arzubide, 1934: 33).

La manera de concientizar al público infantil fue a través de las innovaciones técnicas de la época. Desde 1932, a través de un programa radiofónico que se transmitía tres veces a la semana, un autómata llamado Troka el poderoso, es creado por la imaginación de List. Si bien el libro ve la luz por primera vez en 1939, las aventuras de Troka habían sido publicadas por entregas en el periódico *El Nacional*. La portada del libro fue hecha por el notable dibujante Salvador Pruneda (1895-1985), antiguo compañero de armas de Germán. Como él, se dio de alta en las tropas constitucionalistas y alcanzó el grado de mayor. A él se deben los dibujos de la tira cómica *Don Catarino y su apreciable familia*, donde el personaje, proveniente de Silao, Guanajuato, se instala en la capital. Además de su defensa del nacionalismo, la tira creada por Hipólito Zendejas, seudónimo de Carlos Fernández Benedicto, fomenta en sus diálogos los usos del español de México. Las ilustraciones interiores son obra de Julio I. Prieto. En esas imágenes es posible apreciar que Troka es un resumen de la técnica, pero puesta al servicio de la humanidad. En la “Primera aparición de Troka el poderoso”, el gigante habla a los niños: “soy la síntesis del genio universal [...]. Soy el que sale de las minas, de las fábricas, de los talleres, de los laboratorios. Todo está en mí y ya sabréis, al conocer mi historia, cómo me levanté por el esfuerzo de los

hombres, mis hermanos”. Los interlocutores de los cuentos son los niños Anselmo y Raymundo, quienes, a pesar del aspecto de gigante de Troka, no le temen. List tenía en mente el fracaso que significó la primera citada función de títeres donde los niños escaparon ante la presencia de un primer cuento, “El gigante”; List parte del principio de que la educación en México, con todo y llamarse laica, seguía siendo dominada por el clero y por la superstición. Es contra ella que dirige principalmente sus ataques. Su insistencia en exaltar los beneficios de la técnica y humanizarla, y su rechazo al pensamiento mágico, ¿no puede leerse como un ataque a las *Lecturas clásicas para niños* que José Vasconcelos había encargado a algunos de los escritores que formarían la generación de Contemporáneos –enemigos naturales de los estridentistas– desde la SEP y donde, precisamente, se habla de leyendas y mitos de la antigüedad? (SEP, 1924).

Troka el poderoso mereció un pormenorizado estudio de Juan Solís, “Disección de un espíritu mecánico de la época” en el catálogo sobre la vanguardia en México, publicado por el Museo Nacional de Arte (Solís, 2013: 125-136), y la puesta en escena por parte del actor y titiritero Alejandro Benítez. En su pormenorizado artículo “Troka el poderoso. Espectáculo unipersonal de teatro en minatura” nos hace saber que el héroe nació en 1930, como un programa de radio concebido por Germán y Silvestre Revueltas, quien compuso la música, integrada por “melodías populares mexicanas, rondas infantiles, marchas, música típica de diferentes partes del país, lo que hace que haya una identificación inmediata en todas las edades y estratos sociales” (Benítez, 2009: 64).

Hombre de tres centurias, el siglo XX fue el de List Arzubide. Como lo hizo notar su hijo Eric, su padre atestiguó el paso de la ciencia generosa a su deshumanización; contempló el camino de las comunidades agrarias en busca de su reivindicación, a la sociedad tecnificada que vuelve aterradoras las profecías de Fritz Lang en *Metrópolis*, película de 1926, estricta contemporánea de la juventud

de List y donde aparecen la fascinación e imagería de la ciudad moderna, pero también su culto al dios Moloc y la adoración por el nuevo becerro de oro. Fue testigo de la insurgencia animal decretada por los tranvías de vapor y electricidad, y constante usuario del metro; vio el crecimiento prodigioso y deplorable de una Ciudad de México donde la dedicatoria de su libro *Esquina* es una botella lanzada al mar de nuestro diario naufragio: “A ella, que siempre está a quince minutos del Zócalo”.

El año 1898, cuando Germán List Arzubide viene a este planeta, Alemania comienza a construir una poderosa flota de guerra bajo la dirección del almirante Tirpitz; estalla la guerra entre España y Estados Unidos, y Cuba obtiene la independencia política por la que tres años atrás había ofrendado la vida un poeta llamado José Martí; los esposos Pedro y María Curie descubren el radio. En México se inaugura el alumbrado eléctrico instalado por la compañía alemana Siemens y Hanke; en Apizaco, Puebla, estado natal de List Arzubide, tiene lugar una huelga obrera, anticipo de los numerosos levantamientos que culminarán en una revolución. El niño de 12 años, que ese 18 de noviembre de 1910 es Germán List Arzubide, atestigua desde una azotea la defensa de los hermanos Serdán.

El estridentismo fue una aventura planeada con estrategia, más próxima al arte de la guerra. Soldado carrancista en su muy temprana juventud, List Arzubide jamás abandonó este sentido de enfrentamiento, pero siempre ha sido fiel al combate que admite la respuesta, a la galantería propia de los grandes guerreros. El México en que crecen, se conocen, aman y escriben los poetas nacidos en los albores de siglo XX, ofrece terrenos por cultivar, pero también se puebla de señuelos seductores. List Arzubide y los estridentistas eligieron el difícil camino de la congruencia. Consciente de que a su juventud se le concedía el privilegio de vivir una era de México y del mundo cuando todo estaba por definir, donde el horizonte se extendía adánico e inédito, quisieron vivir el peligro de estar en

la vanguardia, de abrir camino, aunque eso significara enfrentar la autoridad intelectual de una tradición apoltronada en un asiento pagado por el presupuesto. Por eso eligieron el camino agresivo de los manifiestos, colocándolos en los muros de la urbe, al igual que los carteles de los toreros o los anuncios cinematográficos. Por eso tomaron un espacio que de llamarse tímidamente “Café Europa”, fue bautizado como “El Café de Nadie”, para demostrar que el arte es un oasis que a todos pertenece, pero cuyo acceso demanda un proceso iniciático: por eso subieron al lomo del Cerro de la Bufa en Zacatecas, para proclamar a voz en cuello que Ramón López Velarde era un poeta estridentista; por eso se trasladaron a Jalapa, para construir la Estridentópolis que, como todas las ciudades eternas, vive en la imaginación del héroe que la funda y la conserva. ¿Cómo mantenerse de pie ante los embates de una sociedad gazmona que inmediatamente respondió a la violencia estridentista? Mediante la fe incondicional en los principios sincréticos del movimiento.

Educado y cordial, atildado y memorioso, es el único que no transigió cuando los tiempos cambiaban y parecían señalar el fin del estridentismo. Supongo que el secreto de su longevidad –de su buena, digna y admirable longevidad– se halla en su permanente rebeldía. En 1988, en un homenaje a Ramón López Velarde con motivo del centenario de su natalicio, tuve el honor de compartir la mesa con él y de escuchar su tesis del jerezano como poeta estridentista. Nos convenció a los ahí presentes de que el poeta que escribió metáforas como “el hipnotismo de color de tango”, “los párpados narcóticos” o “la música cintura”, y que llamó a Ana Pavlova “melómano alfiler sin fe de erratas” era un forjador de imágenes equivalentistas.

Uno de los argumentos más utilizados por la crítica formalista es la imposibilidad de juzgar a un movimiento literario exclusivamente por sus actitudes. La aventura estridentista, al igual que otros movimientos de vanguardia surgidos en todos los ámbitos del planeta, fue más que un movimiento literario, y se preocupó por exaltar los

caminos que conducen a la obra más que por la consumación de la misma. Pero si examinamos los escritos de Germán List Arzubide nos hallaremos ante un impresionante número de páginas donde todos los géneros hallan su lugar. De ahí que sea importante utilizar esta tribuna y este espacio para reprocharnos que la obra de Germán List Arzubide no esté al alcance de la mano.

Germán List Arzubide no está en la edición de 1967 del *Diccionario de escritores mexicanos*. Semejante ceguera demuestra el triunfo del estridentismo. En una sociedad mercantilista que todo lo compra o lo corrompe, donde callar es conceder, siempre fue ese alto muchacho próximo a las nubes, pero con los pies bien firmes en la tierra. Hoy, como ayer, como ese ayer tan actual, esa aparente injusticia es en realidad la victoria de las ardientes palabras del segundo manifiesto estridentista, fechado en Puebla el 1° de enero de 1923: “Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero”. Por semejante ejemplo, por su valor de soldado y maestro, de poeta y hombre de acción, hoy le damos las gracias. Y para que sean sus palabras las que rubriquen este saludo estridentista y universal que quisiera unir en una sola sinfonía el escape del automóvil de Filippo Tomaso Marinetti, el sorbido a la taza de café de Arqueles Vela, el silencio elocuente de Charles Chaplin, los tacones de aguja de la señorita Etcétera, la energía creadora de Heriberto Jara, termino con la parte final del poema dedicado a su amigo Jean Charlot en Hawai, al cumplir los 80 años, que es como un autorretrato:

Estar erguido sobre el inicuo
pedestal de los años
y ver partir las naves
y los días

embanderando
inhóspitos caminos
por donde vagan
los nombres
que el cariño

REGRESA CADA DÍA.

BIBLIOGRAFÍA

- Benítez, Alejandro (2009), “Troka el poderoso. Espectáculo unipersonal de teatro en miniatura”, *Educación y biblioteca*, número 173, septiembre-octubre.
- Gutiérrez Mondoñó, Rocío y Elissa J. Rashkin (2011), *Horizonte. 1926-1927*, México, FCE, Revistas Literarias Mexicanas.
- List Arzubide, Germán (1934), *Práctica de educación irreligiosa. Para uso de las escuelas primarias y nocturnas para obreros*, México, Ediciones integrales, 2ª edición.
- List Arzubide, Germán (1997), *Teatro guiñol*, México, UNAM / Casa del Lago.
- Maples Arce, Manuel (1973), *Soberana juventud*, Madrid, Editorial Plenitud.
- SEP (Secretaría de Educación Pública) (1924), *Lecturas clásicas para niños*, México.
- SEP (Secretaría de Educación Pública) (1986), *El movimiento estridentista*, México, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 76, 2ª edición facsimilar.
- Solís, Juan (2013), “Troka el poderoso. Disección del espíritu mecánico de una época”, en *Vanguardia en México. 1915-1940*, México, Museo Nacional de Arte.

PARODIA DE UN CRIMEN: LECTURA
DE “UN CRIMEN PROVISIONAL” DE ARQUELES VELA

*Rodrigo Leonardo Trujillo-Lara**

Para quienes nos ocupamos del estridentismo, los trabajos de Luis Mario Schneider al respecto son un hito. En gran medida, gracias a él está abierto el camino para visitar la vanguardia mexicana.

En su ya clásico texto *El Estridentismo o una literatura de la estrategia* (1970) teje una utilísima historización del movimiento, al tiempo que ejercita la crítica y rescata en antología una significativa muestra de textos del grupo vanguardista.

En esta admirable labor, una de las virtudes de la visión de Schneider sobre el movimiento es ser consciente de su cualidad histórica y procesual: “Casi inconscientemente, el estridentismo va inscribiéndose en un orden más orgánico, a la vez que va conformándose no sólo en teorías de puro resultado estético, sino también en un plano social y político” (1997: 64), nos dice el autor al hablar del balance de 1922, año de la publicación de “La señorita Etcétera” de Arqueles Vela, en quien me centraré.

Retomando la cita de Schneider, deseo señalar que Arqueles Vela es un autor atípico en muchos sentidos, aun dentro del estridentismo.

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Por ejemplo, él no redactó ni firmó ninguno de los manifiestos¹ y su obra estridentista precisamente no muestra ese plano social y político, si bien en su conjunto el movimiento sí lo desarrolla. En sus relatos, Vela opta por la reflexión íntima antes que por la consigna política y multitudinaria; no es la bofetada, sino la sensación. Constituye, en este sentido, la discreción en el escándalo.

“La señorita Etcétera” (1922), “El Café de Nadie” (1926)² y “Un crimen provisional” (1926), los tres relatos de Vela que se inscriben plenamente dentro del estridentismo,³ son atípicos respecto de la tradición literaria en lengua española, los primeros dos porque la historia está desvanecida, fragmentada, al punto de que no funciona como hilo conductor del relato, además el lenguaje, densamente metafórico, presenta características “cubistas”. El último es atípico por aspectos que iremos mostrando en este trabajo.

El elemento común es, sin embargo, el juego experimental, que lleva al límite la cuestión del género literario. Ya desde la publicación de “La señorita Etcétera” hay distintos pareceres. Cuando aparece por primera vez lo hace en la sección “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, con prólogo de Carlos Noriega Hope, quien la llama “novela”. Para Luis Mario Schneider es una “crónica poética” (1997: 63), y para Jorge Mojarro Romero es un “cuento” (2011: 72).

¹ Lo aclara en una entrevista que le hace Roberto Bolaño, aparecida en *La Palabra y el Hombre*, donde dice: “Yo, en verdad, no soy un hombre de multitudes ni de manifestaciones. No me gusta mucho la ostentación pública, de manera que yo no participé en ningún manifiesto. Yo más bien hice una propaganda desde el periódico y en las entrevistas que me hacían” (1981: 88).

² Aunque publicado en 1926, se sabe que Vela dio lectura de una primera versión durante la Velada estridentista de 1924.

³ *El intransferible* guarda cercanía con el estridentismo, y aunque escrito en la segunda mitad de los años 1920, no se publicó sino hasta 1977.

Más que asentar una categoría para definir los relatos de Arqueles Vela, es interesante observar en ellos la realización de un proceso de disolución e hibridación de los (sub)géneros literarios. Esto es claro en el caso de “Un crimen provisional” (1926),⁴ texto que plantea una parodia total de la literatura policiaca y que destaca por el diálogo lúdico que plantea Vela con ésta. Este hecho la diferencia de las otras dos obras de “El Café de Nadie”, como ya señalaba Luis Mario Schneider:

“Un crimen provisional”, inscrito dentro de un tono más realista, precisa de un argumento y detalla con más vigor la acción. Sin embargo, los hallazgos estilísticos que en verdad caracterizan la prosa de Arqueles Vela están un tanto descuidados en este cuento. Es decir, que la insistencia por determinar una anécdota, le ha hecho descuidar la búsqueda de imágenes o metáforas originales. No así el juego mental e intelectual como forma de recurso del absurdo para mostrar la ambivalencia de los acontecimientos de la vida humana, que se observa con maestría en los tres textos (1997: 174).

Coincido con Álvaro Contreras y Jorge Mojarro en que este relato hay que analizarlo como resuelta parodia al género policiaco, pues es desde allí que cobra sentido (Mojarro, 2011: 113) y pueden apreciarse otros logros particulares de este texto. En “Un crimen provisional”, Arqueles Vela toma los elementos típicos del género policiaco (detective, crimen, víctima, interrogatorios, observación, deducción...) y los parodia.

⁴ Esta obra también es notoria, pues parece prefigurar la novela *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, la cual, a su vez, da origen al filme homónimo de Luis Buñuel de 1955.

Sobre el término parodia, sigo a Linda Hutcheon en su sentido de “repetición con diferencia”, lo cual implica una “transcontextualización e inversión irónicas”, al mismo tiempo que una distancia crítica “entre el texto antecedente que se parodia y el nuevo trabajo que se incorpora” (2000: 32).⁵ Esto supone el concepto de intertexto que Riffaterre define como “el corpus de textos que el lector puede relacionar legítimamente con el que tiene ante sus ojos, esto es, el texto que le viene a la mente por lo que está leyendo” (citado en Hutcheon, 2000: 87) y sobre el cual Hutcheon se pregunta “¿Es el diálogo intertextual no otro sino aquel entre el lector y su memoria sobre otros textos, en tanto provocado por el texto en cuestión?” (2000: 87).

Arqueles Vela no sólo juega con la parodia de los elementos antedichos. Abre una dimensión experimental al trastocar el argumento o estructura del relato, los personajes, el narrador y el lenguaje, lo que da por resultado un relato cuya experiencia de lectura se percibe como marcadamente antirealista y subversiva, que hace incluso guiños a obras clásicas del subgénero.⁶ Además, me parecen notables dos aspectos: 1) el tono decididamente absurdista en la forma de presentar las acciones, derivado del hecho de ser la obra una parodia múltiple y constante de las novelas de detectives, y 2) el proceder fársico de los personajes y el narrador, que confiere al texto cierta cualidad dramática, por lo que no resulta difícil, al leerla, visualizar las acciones como en un escenario, ya que el narrador aporta descripciones que podrían servir de acotaciones.

⁵ La traducción es mía.

⁶ Es el caso de “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe, donde algunos de los interrogados dicen haber oído un idioma extranjero, en la escena del crimen. Esto mismo aparece en “Un crimen provisional” (escena 5), pues la ayudante-secretaria del asesino dice: “me pareció un idioma extraño y extravagante [...] tenía el acento de varios idiomas. Un poco de alemán, un poco de latín, de griego, de francés, de inglés, etc.”, a lo que el detective agrega: “—¿Esperanto?”.

Sobre los personajes, el detective intenta ser el eje y conducir las acciones hacia la resolución, como corresponde en el género. Mas este personaje impaciente se enfrenta a testigos muy poco convencionales, una muy atípica escena del crimen y la aún más extraña víctima, razón por la cual sus pesquisas van frustrándose. Claro que el detective alcanza escasa profundidad psicológica, actúa según su “libreto”, que consiste en hallar pistas para reconstruir los hechos y atar cabos para resolver el misterio.

Un ejemplo de ludismo, que no he visto comentado en la bibliografía revisada, ocurre al inicio del relato, durante el curioso episodio del interrogatorio de los sirvientes, cuando el ujier entrega tarjetas de presentación de cuatro personas distintas en lugar de responder las preguntas.⁷ Recordemos que el problema de la identidad es uno de los grandes temas en los tres relatos de “El Café de Nadie”; el que nos ocupa es precisamente la insuficiencia que se transforma en falta de identidad, lo que, junto con un enamoramiento obsesivo por parte del asesino, originan la anécdota.

No obstante la importancia de la identidad en el género policiaco, lo que podemos decir del supuesto asesino al final de “Un crimen provisional” es irónico, pues queda sin identidad, ya que la otorgada a lo largo del relato es inoperante, pues, al no haber matado

⁷ No es poca la extrañeza de esta escena, probablemente llena de sugerencias en la elección de los apellidos en las tarjetas, que aluden a oficios: carnicero (*buchon*), carretero o cochero (*Rosner*, en desuso), panadero (*Baxter*, que es otra forma de *baker*), y el curioso caso de “Kopeikevitch Kalkachov”, donde el patronímico claramente deriva de “kopek” (hijo de kopek), y el apellido alude a copia o calco (*kalka*), lo que da la idea de “copia de a kopek” o “imitación barata”. Estos nombres bien pueden relacionarse con el gran tema de Arqueles Vela: la identidad, a través de lo que los oficios pueden sugerir, como señas de identidad según el quehacer o la ocupación. Sería interesante saber, con alguna certeza, si Vela se informó acerca de los significados de los apellidos elegidos, pues como coincidencia son demasiado convenientes al texto.

a nadie ni siquiera se le puede considerar asesino. Esto amén de que, como en casi todos los personajes de Vela, desconocemos el nombre, seña fundamental de identidad, o su ocupación, a pesar de ser una presencia constante en el relato, si bien aparece sólo en la última escena, dominándola totalmente con un monólogo confesional⁸ que deja el final abierto, sin solución y sin definición, lo cual contraviene el desenlace canónico del género parodiado.

El detective porfía en el rigor de la aplicación del método, pero ni sospechosos ni escena del crimen ni siquiera el cuerpo del delito, cooperan, y lo hacen exclamar: “Este crimen [...] no está en el catálogo de mis observaciones” (escena 3), donde se entrea bre la alusión a un “inventario cerrado” o canon del crimen. La apabullante excentricidad es dramatizada por el narrador, que lo califica de “asesinato lleno de erratas” (escena 3), que es como llamarlo defectuoso en sus procedimientos, de acuerdo con un bagaje de referencia que dé la pauta del deber ser del crimen, por lo cual, el empleo de los términos “catálogo” y “erratas” parecen contener resonancias metaficcionales. Y defectuoso podríamos pensar que es también el razonamiento del detective, pues el ejercicio de su lógica ante la rara apariencia que exhibe el cadáver, sorprendentemente lo lleva a deducir: “El arma que le quitó la vida no es un arma cualquiera [...]. Parece que una corriente eléctrica la hubiese desencajado [...]. Un revólver eléctrico de esos de última invención [...]. El asesino es, seguramente, un inventor [...]” (escena 3).

No sólo el razonamiento es defectuoso. También la observación: el presunto cadáver alrededor del cual ocurre todo es un maniquí, detalle que nadie nota. Y es muy elocuente que fallen el razonamiento deductivo y la observación, que fundamentalmente conforman (en el discurso) al detective como clave de la literatura policiaca. Parece

⁸ De nuevo, resalto la característica dramática, en este caso, del monólogo.

claro, en este punto, el juego subversivo desarrollado por Vela respecto al género.

En esa falta de identidad, el “asesino” muestra que uno puede ser nada más que una imagen, sin importar lo que haya detrás, o si no lo hay. Vaciado de autenticidad, el personaje es, literalmente, nadie, sino un mero fluir de imágenes capaces de prescindir de la identidad y que basta con exhibir ante el espectador.

Comparado con los de las otras dos obras de “El Café de Nadie”, que son cronológicamente anteriores,⁹ el protagonismo del narrador es menor. Hace pensar que ha “cedido” espacio a los personajes, que son algo fársicos. Sin embargo, su identidad se ve debilitada, ya que el “yo” narrador en ocasiones no es plenamente diferenciable del “yo” narrado (detective, especialmente en las escenas 2 y 3), dado que coincide tanto su perspectiva, su lenguaje metafórico, como el léxico, lo que se ajusta con lo señalado por Katharina Niemeyer a propósito de “La señorita Etcétera” (2004: 78; 80-83). Ese lenguaje provee el tipo de imágenes que críticos como Niemeyer, Escalante, Hadatty y Mojarro han comentado en sus trabajos sobre Vela y que evidencia la voluntad de romper con la representación imitativa de la naturaleza, hecho que apunta en sentido inverso al efecto que normalmente pretende la literatura policiaca. A través de distintos elementos, una y otra vez se violan los supuestos del género, exhibiendo el andamiaje ficcional y subvirtiéndolo.¹⁰

Con todo, la escritura antirrealista de Vela da entrada a nombres, objetos, publicaciones, marcas comerciales, es decir, guiños

⁹ “La señorita Etcétera” aparece en 1922, “El Café de Nadie”, en 1924 (1ª versión). “Un crimen provisional” es de 1926 (o, según la viuda de Arqueles Vela, en 1924, aunque no consta en documentos).

¹⁰ Cabe aclarar que lo que Vela pretende no es olvidarse de la realidad, sino redefinir el término, ampliándolo a través de una mimesis distinta, interior, expresando sintéticamente un vínculo inmediato, íntimo: actualista.

extraliterarios, cosas “reales” de su contexto histórico, que se filtran en el texto, con lo que se forma una imagen de la modernidad, evidentemente subjetiva, por la que el discurso que tenemos ante nosotros constituye la expresión de una experiencia de la modernidad. Ejemplo de ello lo encontramos en uno de los diálogos que sostienen el detective y la secretaria-ayudante del presunto asesino:

—¿Cómo entró usted a esta casa?...

—Leyendo el AVISO OPORTUNO... Ese que dice: “Muchacha bonita, discreta, se necesita. —Despacho particular. —Buen sueldo.

—Tel. 123-12” (escena 4).

La mención del “AVISO OPORTUNO” apela a una forma de vida moderna y urbana, y es expresión del humor y ludismo pues, a ojos vistas, pone en diálogo la ficción y la realidad, o el texto y el mundo, a través de algo tan cotidiano como la mencionada sección de un diario, a la cual acuden, se entiende, los desempleados o quienes buscan otro empleo. El anuncio, que por lo demás podría sonar verídico, es un elemento potencialmente subversivo del texto literario, y es a su vez subvertido (en su cualidad de mimético), por el número telefónico que lo remata: “uno dos tres, uno dos”, con lo que se presta a juego por recordar la marcación de los pasos de un baile. ¿Podría dudarse de la seriedad en las intenciones del empleador, o en las del codificador?

Al inicio de “Un crimen provisional” el narrador omnisciente dice: “El detective hacía estas investigaciones arqueando la ceja derecha como un anzuelo psicológico, y lo hundía en la mirada sumisa de su interlocutor, queriendo dismantelar la sombra del crimen”. Este comentario no es inocente, pues exhibe parte de los resortes de la literatura policiaca dentro del relato mismo —atípico, cierto es—, y constituye un resumen, en pocas líneas, del procedimiento lógico en las tramas del subgénero.

Un detalle que, si bien no altera la lectura de la escena uno, es muestra de la carga de indeterminación que pueden tener los relatos de Vela, es el número de sirvientes a quienes el detective interroga. Para Jorge Mojarro son tres (un ujier y dos sirvientes), “quienes ante las preguntas insistentes y tópicas [...] no tienen mejor idea que reaccionar a cada pregunta entregándole sucesivamente la tarjeta de presentación de cuatro personas diferentes” (2011: 114, 115).

En la misma escena 1, al ujier, el detective le pregunta “¿Cuántos años lleva usted de servir en esta casa?”, y obtiene por respuesta “Un silencio prolongado y sospechoso”. Se repite la pregunta con más claridad y es cuando el ujier entrega, por respuesta, la primera tarjeta, y ante el reclamo del detective, el ujier sólo sigue “contemplándolo con una mirada ausente” para, a continuación, balbucir “una cuantas sílabas”. Entonces el detective levanta la voz para intimidar a “aquel hombre petrificado de ignorancia, sostenido, únicamente por la ‘plomada’ de la estupefacción, que lo hacía conservar un equilibrio infinito [...]”, punto en el que el otro sirviente interviene para advertir: “El ujier es [...]”, pero es interrumpido y silenciado por el detective que, desquiciado, amaga con el revólver la sien del ujier, quien, a pesar de su espanto, no dice una palabra, sino que va dando las demás tarjetas, hasta que el detective ordena: “¡Prendedlo!”, aunque no sabemos a quién da la orden, pues no hay indicio de que se encuentre allí otro detective ni policía.

¿Qué es lo que iba a decir el sirviente? El ujier parece enterarse con dificultad de lo que sucede a su alrededor, parece impasible, ausente, sólo llega a proferir sílabas: ¿se trata de un ujier sordomudo, es lo que quiere aclarar el otro sirviente?

Acto seguido, el detective registra los cajones y encuentra cartas en inglés, francés, alemán, ruso, persa, etc., claves telegráficas, guías de ferrocarriles transcontinentales, papel membretado con diferentes nombres, es decir, elementos que componen muchos relatos de agentes secretos y espías, posibles pistas o pruebas, que ya en mano

servirían para descubrir o incluso resolver un caso de importancia internacional. Se presenta la parafernalia típica de una vertiente del género, apuntando una posible ruta para el lector, que en seguida se ve boicoteada por el narrador que dice: “Pero nada que orientara las investigaciones por un camino seguro”, y, efectivamente, es un cabo que queda suelto y olvidado en el relato.

En “Un crimen provisional” se aprecia el juego de identidades, la inestabilidad de objetos, personajes, imágenes y guiños metaficcionales, que se ven sujetos a continuas apariciones, transformaciones y desapariciones. Los dos casos mencionados, cuando el narrador omnisciente explicita parte de los resortes de la lógica en la literatura policiaca y cuando alude a la vertiente de las novelas de agentes secretos, constituyen guiños metaficcionales que se vuelcan sobre la tradición literaria moderna con la cual está dialogando Arqueles Vela, mediante la recomposición y alteración de sus elementos.

El espacio donde se desarrollan los eventos de “Un crimen provisional” es una “casa llena de irregularidades y amueblada de trucos [donde] todo es posible” (escena 5). Allí, la escritura de Vela nos propone un discurso del desacuerdo y las faltas, que una lectura “entre líneas” puede revelar y que se presenta muy bien en la primera escena, con el tortuoso interrogatorio del ignoto detective al enmudecido ujier.

Mi lectura sugiere que se ponen en juego dos principios o discursos, de distinta naturaleza, que interactúan en el escenario del texto. Uno se cifra en la figura del detective que actúa como “tiene que”: su trabajo es inquirir, desvelar por medio de la lógica y la razón. El otro se cifra, primero, en el ujier, que no es sino su acto (recordemos que no tiene identidad), y termina por existir sólo por el gesto, como un mimo (privado de palabra, pues tal vez sea sordomudo), y después en el presunto asesino, dotado de su propia lógica, múltiple y fragmentaria, cuya coherencia “consigo mismo” es el absurdo, dado que el “sí mismo” no funciona como referencia.

Entre ambas posturas es imposible la comunicación, ya que ante el “racional” interrogatorio que tiene un propósito y una finalidad bien definidas, la acción del ujier es una mentira, un artificio, que tiene el mismo valor que el silencio, que la nada. Es en sí una falta para la naturaleza investigadora, como revela la reacción del detective ante el *performance* de la tarjeta: “¿Esto qué significa y qué aclara?” (escena 1). La tarjeta podría decir cualquier cosa. Como respuesta, siempre no hablaría con la verdad, sería culposa.

El detective juega, a su vez, su propio juego misterioso, pues elementos como el narrador ponen de manifiesto la naturaleza del juego, constructo o simulacro de la novela policiaca, primero, de la narrativa, después, y acaso, de la literatura misma.¹¹ El narrador desacredita el discurso del detective cuando, ante la orden de éste para que el ujier responda, agrega: “El ujier interrogado con anterioridad balbuceó unas cuantas sílabas, ininteligibles por la brusca interrupción del detective que, llevándose a los labios el bastón complicado como una varita mágica, le imponía callar” (escena 1). Nada indica que el detective se dé cuenta de que, al acercarse el bastón a la boca, está imponiendo silencio con su gesto, en cambio, se exaspera porque el ujier lo obedece al no responder.

De este modo, el narrador señala la contradicción en el detective, y apunta un desacuerdo entre acción y palabra, con la consecuente confusión. Su intervención muestra una fisura en la lógica, o en sus pretensiones de autoridad e, incluso, de superioridad; es decir, su inconsciencia.

A través de una cuidadosa escritura en la que es notable el manejo del lenguaje, a nivel léxico y retórico, pues se teje con vocablos que

¹¹ Esa calidad de juego narcisista de lo policiaco, que ya Borges señalaba, en su tendencia a mostrarse esquema, a volverse pura resolución intelectual, en abstracto (sin novela, sin poesía), de los casos (ya ni siquiera del crimen) (Borges, 1985: 96).

nos sitúan en un contexto moderno, urbano y cotidiano, que no obsta para que la experiencia de habitar ese mundo resulte sumamente extraña y desconcertante, lo que leemos en las obras estridentistas de Vela es la experiencia confusa y alienante de la modernidad, un relato que es manifestación, a nivel simbólico, de un acelerado proceso de modernización, el cual no se limita a la presentación de la realidad externa, sino que acude a la expresión de la realidad emocional interior. Es por eso que resulta un mundo discontinuo, inestable, cambiante y confuso; lo que se nos presenta está visto a través de una conciencia, como si ésta fuese un caleidoscopio y la única vía de acceso a ese mundo. La impresión resultante es la de un desmontaje (de la historia, del sujeto), del que van quedando sensaciones regadas entre las cosas del mundo.

Se trata de una literatura crítica. Una literatura de crisis. Lo que presenciamos es, a fin de cuentas, un discurso de la modernidad. Una modernidad con mezcla de tradiciones y evaporación de identidades, cuya proliferación y mutabilidad hace que dichas mezclas terminen, en muchos casos, trastocadas respecto de las tradiciones y de los medios de los que provienen los elementos reunidos, como es el caso de la tradición, moderna de por sí, de la novela policiaca, afectada por la discontinuidad y la inestabilidad.

La perplejidad que produce la lectura obedece en parte a lo que señala Silvia Pappe, ya que en el universo de estas obras “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” (Pappe, 1998: 45).

Vela –dice Mojarro– “inaugura una nueva poética del narrar en Latinoamérica” (2011: 23), y quizá en la lengua española. Sus relatos “admiten y superan la adscripción genérica de narración vanguardista o estridentista” (2011: 23), por lo cual era probidad detenerse con cierto detalle en su obra.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto a través de este brevísimo recorrido por algunos de sus elementos constitutivos, “Un crimen provisional” es un ejercicio narrativo/poético, marcadamente absurdista, coincidente con principios del arte vanguardista, que no intenta “reflejar” la realidad, sino que juega en varios niveles con el género policiaco, se muestra antisolemne, irónico y por momentos patético, en consonancia con otras obras estridentistas y vanguardistas. También es claro que con esta obra Arqueles Vela establece una relación más compleja que la sola negación, al no rechazar la tradición ni la literatura precedente, sino que acude y se sirve de éstas para transformarlas y darles una nueva existencia.

Así, habría que matizar afirmaciones como la de Antonio Alatorre de que el estridentismo sólo hacía “profesión de antitradicionalismo a toda costa” y “por encima de todo” (1993: 35), para concederles que si llegaron a sentirse muy orondos estos vanguardistas fue por algo más que solamente “llamar ‘ombligo de la noche’ a la luna y ‘orquesta de jazz’ a las estrellas” (1993: 35).

Con los términos de Linda Hutcheon en mente, en este caso, la función paródica empleada por Vela es burlona de la tradición, y resulta en parodia similar en estructura a la metáfora, en el sentido de que ambas “desvían” la comprensión del decodificador hacia otro u otros significados a la vez (terceros significados ocultos o nuevos, respecto del texto y el intertexto) (2000: 34). Estos terceros significados se diferencian en que, mientras la metáfora tiende a reunir, la ironía (o la parodia) tiende a manifestar la distancia y la diferencia. Y en este sentido, es clara la etimología de parodia (*para*: junto a, relación, intimidad).

Katharina Niemeyer afirma que “La novela se vuelve un texto de estructura y sentido pluridimensionales y abiertos que así se proyecta [...] como experiencia estética *performativa* de pluralidad,

heterogeneidad y alteridad y, por consiguiente, de resistencia y efectos críticos frente a los discursos socio-culturales hegemónicos” (2004: 146), lo cual se cumple a cabalidad en esta pequeña obra de Arqueles Vela, que, a pesar de su bien lograda factura, ha permanecido poco estudiada.

En la obra de Vela que nos ha ocupado, todos los elementos policíacos aparecen provisionalmente, pues cada uno encierra la contradicción de sí: un detective con lógica excéntrica, un crimen simulado sin muerto, interrogatorios que no aportan información clara, observación y deducción poéticas. Y en conjunto constituyen una parodia en distintos niveles del texto: en la estructura, los personajes, el narrador y el lenguaje. Esto sin que pasemos por alto lo propio del género parodiado respecto de la modernidad, pues se convierte en una farsa moderna (en su expresión y forma) de la modernidad.

Teniendo en cuenta la dicotomía propuesta por Yurkievich, entre vanguardia modernólatra y vanguardia apocalíptica o pesimista, la de Arqueles Vela parece acercarse a la pesimista y angustiada, a la que, en palabras del mismo Yurkievich, es la de la “asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal negativo, la de la imagen desmantelada, la de la visión desintegradora”, esa vanguardia “de la antiforma y la cultura adversaria, aquella que desbarajusta la textualidad establecida” (1982: 360).

Sin embargo, como muy bien lo advierte Evodio Escalante, hay cierta vacilación en las propuestas vanguardistas mexicanas. En Vela, este hibridismo entre ambos tipos de vanguardia se aprecia, del lado modernólatra, en la exaltación implícita de la vida moderna, a través de elementos como inventos tecnológicos, la asistente secretarial, el “aviso oportuno”, el empleo de maniqués, el babelismo lingüístico, etc., y del lado pesimista, en el desmontaje de esa textualidad establecida que representa la literatura policíaca, cuya elección en sí es indicio de los cuestionamientos que pueden plantearse a partir

de “Un crimen provisional” (hegemonía del pensamiento lógico-deductivo, de la relación causa-consecuencia, o la función del lenguaje, sin pasar por alto el problema de la identidad, tanto de los géneros literarios, como de los personajes y del sujeto moderno, más la consecuente problemática de las relaciones humanas y personales en tal contexto).

De este modo, siguiendo el ejemplo del profesor Schneider, he procurado mostrar con este ejemplo las posibilidades de lectura que pueden hacerse de las obras del estridentismo, el cual aún debe ser revisitado para una mejor comprensión de ese entrañable capítulo de nuestra historia literaria y cultural.

La obra estridentista arquelesveliana, con su íntimo subjetivismo, hace recordar las palabras de Steiner: “Sólo desde el período romántico la textualidad y el arte están casi emparentados con la autoproyección y la voz singular. Semejante autoproyección es, la mayoría de las veces, el gesto del artífice menor, la táctica de la hora cuya debilidad inherente es, precisamente, la de la originalidad” (2007: 193).

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio (1993), *Ensayos sobre crítica literaria*, México, Conaculta.
- Bolaño, Roberto (1981), “Arqueles Vela”, *La palabra y el Hombre*, oct.-dic., vol. XXIII, núm. 40, Xalapa, pp. 85-89.
- Borges, Jorge Luis (1985), *Ficcionario*, México, FCE.
- Contreras, Álvaro (comp.) (2006), *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos*, Caracas, Bid & Co. Editor.
- Gubern, Román (1970), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets.
- Hadatty Mora, Yanna (2003), *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

- Hutcheon, Linda (2000), *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press.
- Mojarro Romero, Jorge (2011), *Multánime. La prosa vanguardista de Arqueles Vela*, Ciudad Quezón, Filipinas, Academia Filipina de la Lengua Española.
- Niemeyer, Katharina (2004), *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Pappe, Silvia (1998), “El movimiento estridentista atrapado entre los andamios de la historia”, Tesis doctoral, México, UNAM.
- Pappe, Silvia (2001), “Como si se le hubiese encogido la indumentaria ideológica: el Estridentismo”, *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*, núm. 34, pp. 167-188.
- Pappe, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM.
- Schneider, Luis Mario (1997), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta.
- Steiner, George (2007), *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Ediciones Destino.
- Vela, Arqueles (1990), *El Café de Nadie*, México, Conaculta.
- Yurkievich, Saúl (1982), “Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, (enero-junio) 360, pp.118-119.

LA HISTORIA COMO MANIFIESTO.
UN BREVE ENSAYO SOBRE LA DISTORSIÓN

*Tres géneros discursivos en el título de un trabajo,
y una manera de desdoblarlos que haga juicio al proyecto estridentista*

*Silvia Pappel**

INTRODUCCIÓN

A lo largo de varias décadas, entre fines del siglo XIX y hasta bien entrados los años treinta del siglo XX, la narrativa cambió radicalmente –posiblemente con la excepción del relato histórico–. La historia escrita como conocimiento podía soportar las propuestas de alejarse de la narrativa; pero al hacer uso de ella, no podía darse el lujo de experimentar ni con la temporalidad ni con el espacio; no se alejaría de una sólida argumentación, y jamás se permitiría jugar con la identidad de autores o los puntos de vista de los narradores (se trataría o no de meras estrategias retóricas). El dominio y el control del autor/historiador sobre su texto y las autorías indirectas, como las fuentes consultadas, citadas, glosadas y argumentadas, deben ser incuestionables. No hablo de la diferencia entre realidad y ficción, ni de la exclusión de aspectos imaginarios o estéticos –todo ello puede estar presente en un texto histórico–. Lo que es fundamental es el control del autor sobre su texto y las coordenadas de lo que en él relata, describe, analiza, interpreta, comunica.

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México.

En un ensayo he expuesto las transformaciones narrativas en la literatura y la historia (Cf. Pappe, 2005), aquí me propongo plantear que, pese a lo que acabo de afirmar, encontramos a quienes se aventuran a transfigurar, desde la vanguardia literaria, la historia narrada. Sin contar con la experiencia del relato experimental de un Arqueles Vela, o de varios de los Contemporáneos, o del gran número de narradores vanguardistas y autores de manifiestos, Germán List Arzubide escribe, como si fuera un solo texto, la historia del movimiento estridentista y su último manifiesto.

HISTORIA. MANIFIESTO

Luis Mario Schneider tenía razón acerca del último manifiesto estridentista. Algunos de los estridentistas habían anunciado en su correspondencia que iban a lanzar un último manifiesto, y Germán List Arzubide sí lo escribió. Sólo que éste último no se dirige a proyectos ni proclama el futuro deseado para la poesía, el arte, la estética, la sociedad, la revolución en su conjunto. A diferencia de los primeros cuatro manifiestos, éste se dirige a aquel futuro proclamado ya desde *Actual No. 1*, futuro que, por lo visto, ya se transformó en pasado. Ahora ya no sólo se trata de innovar la estética, sino, aunque no exclusivamente, de conducir y orientar la recepción, de establecer y definir cómo los estridentistas querrán que se les lea en el futuro, de cómo se les vea y se les juzgue. Se trata de presentar una historia exhibida a lo vanguardista, con personajes históricos que en su momento se habían creado como personajes estridentistas.

El movimiento estridentista, con fecha de publicación del 31 de diciembre de 1926, se parece a los primeros manifiestos, porque polemiza en contra del mundo literario establecido; agrega, además, con una visión vanguardista de su propia experiencia, el elemento de lectura y, por lo tanto, de la crítica literaria. Es un manifiesto

sobre la recepción y, sobre todo, es un manifiesto a manera de una historia. Como todo manifiesto, se dirige éste al futuro, a las proyecciones vanguardistas e incluso utópicas, diríjase al pasado reciente, también éste es combativo. En *Cuenta y balance*, Germán List Arzubide afirmaría, en 1944, en un género fragmentario más cercano al manifiesto que a una historia, y aprovechando el formato de una “sesión-comida”, es decir, una especie de plática: “Y ahora que todo está liquidado, entregamos nuestro grito de guerra a la miopía de los historiadores, señalando antes lo que queremos que digan de nosotros, de nuestras vidas literarias [...]” (1944: 3).

Todo manifiesto lanza, desde distintas actitudes, con tácticas ingeniosas y llamativas, proclamaciones, proyecciones, postulaciones... Autorreferencial y performativo, el género *manifiesto* pretende (y promete) romper con las tradiciones de la obra de arte y su relación con las prácticas estéticas e incluso existenciales. Imagina y alardea, igual que muchas de las obras mismas y sobre todo de las actitudes públicas de los vanguardistas, que cambiarán la vida como tal. El manifiesto es autorrepresentativo por definición; en el caso de los estridentistas (personajes creados por ellos mismos, dentro y fuera de su obra), la pretensión es que los cambios vanguardistas se den en el contexto posrevolucionario: estético y existencial, sí; y en concreto: social, político y, sobre todo, cultural y emocional.

Eso es lo que narra la historia del movimiento, publicada el 31 de diciembre (día nada casual)¹ de 1926. Contar la historia como si fuera un manifiesto; escribir un manifiesto como si fuera historia. Actitudes vestidas de proclamaciones más allá de la obra como tal, junto con autorrepresentaciones, narradas ambas en oposición al público, el arte y la estética establecida, en abierta confrontación

¹ Recuérdese que también *Actual No. 1* fue publicado (impreso y pegado en los muros de la Ciudad de México) un 31 de diciembre.

con la crítica, la vida artística y literaria en general. Y, no menos importante, cuestionando siempre el lugar del arte, del escritor en la sociedad —una sociedad, no hay que olvidarlo nunca, que acaba de salir de una serie de luchas armadas de una revolución cuyas diferencias y facciones se encuentran presentes; una sociedad cuyas expectativas están lejos de cumplirse.

Decía que un autor/historiador jamás puede dar rienda suelta a sí mismo ni a los personajes de sus textos ni a sus narradores. Decía, asimismo, que los estridentistas no sólo se habían construido como personajes dentro y fuera de su obra, sino que son estas construcciones las que List Arzubide retomaría para representar a los personajes históricos de *El movimiento estridentista*, de 1926. No así en otro libro del mismo título, *El movimiento estridentista*, de 1967. Aquí, ya instalado como don Germán, el autor suele hablar en primera persona; nutre la historia de su propia experiencia, de sus recuerdos. Es una historia dedicada a otra generación, la que leen los pequeños libros de los Cuadernos de Cultura Popular, colección publicada por la SEP en los años sesenta. Pero no puede evitar el guiño: cuando se refiere a varios de los estridentistas, como autores y a la par como “personajes”, se desdobra, y Germán List Arzubide aparece, igual que los demás, en tercera persona.

EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA. VARIACIONES SOBRE UN TEMA

A Germán List Arzubide le encantaba contar la historia del movimiento estridentista —su historia, su visión del mundo, su vida, su experiencia. Su esencia estridentista.

Relatos, ponencias, participaciones en mesas redondas, un libro de historia y otro, distinto, pero con el mismo título. Artículos periodísticos, pláticas publicadas. Cuentos y recuentos. Y seguirá narrando su historia: en Xalapa, en una mesa redonda del Coloquio

de 1981, recogida en un libro-homenaje coordinado por Esther Hernández Palacios, ahora en una colección de la SEP para los años 80 (Hernández Palacios, 1983). Pláticas en los cumpleaños, sobre todo cuando se le homenajea, en círculos pequeños y lugares alternativos, a los 90, los 91, los 95, los 99 años cumplidos... la historia que les cuenta a los muchachos poetas que lo llevan con ellos por la Roma, en silla de ruedas, corriendo, cotorreando.

Todos los que hemos estudiado, en algún momento, el movimiento estridentista, y que conocimos a Germán List Arzubide, lo hemos entrevistado. Y la mayoría hemos comentado que, independientemente de lo que le preguntábamos, nos contaba más o menos la misma historia: la que él quería contar.

Aun así, hay de entrevistas a entrevistas. La cercanía entre las entrevistas y la historia-manifiesto la marcó, seguramente de manera involuntaria, el archivo de historia oral que publicó, entre muchos otros, el diálogo-entrevista que James Wilkie realizó con Germán List Arzubide en marzo de 1964 –hace casi exactamente 50 años–. Es evidente que al historiador Wilkie le interesaba más que nada la historia política del país, especialmente la de la izquierda, por lo que lleva a List Arzubide hacia un eje de recuerdos en torno a su trabajo de maestro y, sobre todo, su participación en la revolución: sus vínculos con agrupaciones diversas, su participación en algunas instituciones, su visión sobre la izquierda, su interés por mejorar la educación en el país. Si bien el paso de List Arzubide por el movimiento estridentista, en otras entrevistas y textos, suele ser un tema central de su vida, aquí aparece más bien al margen. Si bien no deja de crearse a sí mismo como personaje principal de una parte relevante de cualquiera de los acontecimientos en los que en algún momento jugó un papel, al dialogar con Wilkie remiten esencialmente a acontecimientos sociopolíticos. El estridentismo, la poesía, la cultura en general aparecen de manera mínima; incluso lo que Germán List Arzubide opina sobre la novela (de la revolución)

no muestra a quien hubiera estado tan inmerso en la creación literaria y en las propuestas de cambio estético. En este sentido, más que una experiencia, la entrevista dirigida por Wilkie deja en primer plano una visión política y social del mundo posrevolucionario.

Ahora, centrémonos en los detalles del libro que permite afirmar hasta qué grado es posible experimentar, a lo largo del tiempo, un juego doble: contar la historia como si fuera un manifiesto, y escribir un manifiesto como si fuera historia. *El movimiento estridentista*, el libro doble de Germán List Arzubide (o bien, los dos libros con el mismo título), uno publicado a finales de 1926, con una reedición que incluye otros textos (ambas versiones con diversas reediciones, incluyendo una facsimilar); y el segundo, publicado en 1967.

El primer libro, el de 1926, es resumido o, mejor dicho, descrito por Luis Mario Schneider de la siguiente manera:

[...] es esencialmente un libro de anécdotas, de acontecimientos, difícil de apreciarlo en su totalidad si no se tiene un previo conocimiento de lo que fue el movimiento, de sus luchas por imponer un nuevo tipo de literatura, del espíritu rebelde y agresivo de sus miembros. Puede decirse que es, en conjunto, una síntesis gráfica, ilustrativa, una semblanza apasionada, una fe lúcida en la subversión que, desde el primer momento, representó el estridentismo como fuerza de vanguardia revolucionaria. En *El movimiento estridentista* se documenta también el estilo antiacadémico, el lirismo que al anular el simulacro descriptivo tiende a crear, en una prosa retórica, el imperio de la emoción (1976: 175-6).

Lo que para Schneider eran “anécdotas [...], acontecimientos”, un “libro difícil de apreciar [...] si no se tiene un previo conocimiento [...]”, hoy, a casi 40 años de distancia de la publicación de *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, se nos muestra como una historia en la que se ocultan de manera disimulada muchas de

las estrategias propias de la producción estridentista. Es un texto tan provocador, performativo y autorreferencial como cualquiera de los manifiestos –sólo que predomina el tono narrativo, fingiendo una historia que no es, del todo, el tipo de historia que se solía y aún se suele escribir.

Una pista acerca de que las cosas se cuentan de manera distinta, la encontramos en el segundo “movimiento estridentista” de List Arzubide: “El CAFÉ DE NADIE fue toda una empresa, yo he contado en mi libro EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA, la historia lírica de ese café, del cual más tarde Arqueles Vela había de hacer una novela maravillosa, pero la verdadera historia es otra tan interesante como la primera” (1967: 24-25.)

Historia lírica, verdadera historia: distinta es, en principio, la estructura de los dos libros, aun cuando encontramos anécdotas similares, relatadas de manera diferente. La estructura del segundo libro incluye, desde el inicio, elementos de o para una historia literaria (panfletaria en un primer momento, polémica en un segundo). El autor habla del movimiento estridentista, de algunos acontecimientos y experiencias, de las aportaciones más relevantes; omite la mayor parte gráfica, desde fotos, grabados y viñetas, hasta la disposición estética del texto; incluye una parte considerable de las voces y críticas de escritores y poetas de América Latina (que integra las “Opiniones”² que se publicaron como folleto después de la primera edición de *El movimiento estridentista* de 1926; este folleto es agregado al final de la segunda edición de éste, junto con una conferencia sobre el movimiento estridentista del mismo Germán List Arzubide. Y esta conferencia, ya como capítulo, cierra

² En la página 178 Schneider se refiere a “Opiniones”: “tiene un innegable valor por cuanto se aprecia el alcance y la repercusión latinoamericana que tuvo el estridentismo”.

a su vez el libro de 1967: para los lectores de los años sesenta se transforma, dado el formato del libro, en una especie de teoría literaria, recuento sobre la poesía, la metáfora y, nuevamente, la aportación de los estridentistas a la literatura. La poesía, la metáfora y, muy importante, lo emocional de lo que implica *ser poesía*: “De lo irreal adivinado y presentido en los sueños. Ser finalmente todos, la poesía. Ese ha sido el mejor regalo que le hemos dado los estridentistas a México” (List Arzubide, 1967: 70).

Los diversos formatos de los manifiestos de vanguardia tienen en común la ruptura de alguno de los órdenes consensuados en un discurso literario. Con el fin de no sentir demasiada irritación, muchos lectores, críticos y no, se comportan como si hubieran recibido una invitación explícita de componer el desorden aparente. Y como en el caso de muchos otros manifiestos, se ha pretendido “corregir” también el último, el manifiesto-historia: lo que sí sucedió, tal como afirma Germán List Arzubide, lo que no, lo que fue distinto, lo que se tiene que interpretar de otra manera... El propio Germán List Arzubide lo hace, al enmarcar la historia del movimiento, en el segundo libro del mismo título, en visiones sobre la historia literaria –al inscribir, literalmente, la historia del movimiento en la historia literaria– (polémica, no podría ser de otro modo, y muy distinta, en este sentido, de las historias de la literatura o del arte que había publicado a partir de los años treinta y cuarenta, Arqueles Vela)³ –al inscribir, decía, el estridentismo en una polémica historia literaria y valorarlo con la recepción que obtuvo por parte de otros escritores vanguardistas latinoamericanos de la época, y, no podría ser distinto, a partir de su propia visión teórica.

³ Cf. especialmente: *Historia materialista del arte y Vela, Evolución histórica de la literatura universal (literaturas comparadas)*.

Si bien este último capítulo del segundo libro es menos polémico que el inicial, no pierde el tono combativo ni la visión dirigida de cómo los lectores del futuro podrán –deberán– entender las aportaciones del movimiento, de lo que el estridentismo (“ellos”, “nosotros”, “yo”) dejó para el futuro. Para ello, List Arzubide cita a Mallarmé, recuerda a Keats. Refiriéndose a la metáfora, entendida en sus alcances como comparación compactada, afirma: “Nosotros fuimos mucho más allá, y dejando de lado todo lo que había sido mecánica de la poesía, alcanzamos la equivalencia. Igualdad de las cosas en valor o estimación, que poéticamente es crear el salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios” (1967: 62). Y más adelante: “Convertida la metáfora en un instrumento de creación, pudo ir hasta los límites extremos de lo subjetivo. Siendo el primer caso el de soñar despierto y el segundo el de poder asir lo irrealizable. Podemos en tales estados, penetrar a ese mundo del hombre donde perdida la razón ejerce únicamente su voluntad el sentimiento” (1967: 63).

LECTORES

Todo manifiesto (una vez más: todo manifiesto) establece, también, una relación con posibles lectores entre quienes se cuenta –éste es uno de los sentidos fundacionales– a otros vanguardistas, pero también a un público lector más general. Se pretende convencer a estos últimos de lo novedoso que son las proyecciones del manifiesto; y se quiere, incluso, educarlos como un nuevo público vanguardista. Algo similar lo buscaba, desde luego, también la retórica aún en uso para los libros de historia, una retórica clásica y muy en uso todavía en el siglo XIX. De ella es heredera, en buena medida, la generación de List Arzubide e incluso él mismo. Veamos la importancia de la relación entre una historia sui géneris y un público lector, en otro de

sus libros, *Zapata. Exaltación* –mejor dicho, en las muchas ediciones, corregidas y aumentadas podríamos decir–. Aunque el término quizás debería ser: reescrito, en vista del cambio de horizonte del público al que va dirigido, del cambio de horizonte de la experiencia social y política inmediata que se vive en el país. ¿*Zapata* es un libro o, también, varios? Lo cierto es su permanente transformación, la reestructuración, los nuevos subtítulos, los agregados (véase Arce Cote, 2002). No estamos solos ante un cambio de estrategias retóricas –lo que se observa es un cambio en la manera de querer hacer historia para que un público determinado vea su pasado inmediato de una manera determinada–. ¿Panfleto, ideología? Ciertamente. Pero también observamos elementos narrativos vanguardistas en un tipo de narrativa histórica que como tal pretende cerrarse, justamente, a estos elementos.

Regresemos con los lectores del estridentismo; lectores hechos visibles a través de una de las “pruebas”, si así queremos llamar esta estrategia, de la importancia que tiene el público lector, y el apoyo que parecen ofrecerle a Germán List Arzubide y su insistencia acerca de cómo pretende que se lea el movimiento: el folleto “Opiniones sobre el libro *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide”.

La recepción, me atrevería a sostener, es parte íntegra de la historia; los lectores son tan actores en esta historia como los propios personajes originales. No “firman” este último manifiesto (como los numerosos vanguardistas habían “firmado” *Actual No. 1*); pero sí firmaron su lectura, sus comentarios, sus elogios, su opinión. Se inscriben, literalmente y con ayuda del autor Germán List Arzubide, que también es compilador y editor en esta historia. Esta estrategia es más literaria y definitivamente más de manifiesto que propia de la retórica histórica. A ello agreguemos los elementos propios del primer libro, y excluidos en su mayoría del segundo: la gran cantidad de citas, tanto poéticas como gráficas, las representaciones e imágenes, las fotografías, incluso las placas: todo ello remite, con

creces, a la enorme variedad gráfica y visual que se encuentra nacional e internacionalmente en los manifiestos vanguardistas, y en muchas de las obras y sus distintas ediciones.

A veces me pregunto –eso no es sino una observación al margen–, por qué las ediciones posteriores, sobre todo en recopilaciones, omiten todo ello: ¿por razones presupuestales?; ¿o porque le hemos dado la mayor importancia durante tanto tiempo al texto? Es el caso de Jorge Schwartz, de Nelson Osorio, de Asholt y Fährnders, del propio Luis Mario Schneider en el libro editado por la UNAM.⁴

LA TOPOGRAFÍA

Decía al inicio que a diferencia de los primeros manifiestos estridentistas, el último, el manifiesto-historia, iba dirigido a una proyección de la realidad histórica, al futuro proclamado, hecho pasado literario. Eso, lo del pasado y del futuro al que se dirigen unos y otros manifiestos, sin embargo, sólo se vuelve visible cuando nosotros, en alguno de los presentes de la crítica, privilegiamos el tiempo. También Germán List Arzubide se refiere, hasta cierto punto, al tiempo: cuando habla, por ejemplo, de poner orden en sus recuerdos: “hoy, un poco en la distancia, reorganizo el recuerdo de aquellos días” (1967: 19); o cuando afirma que va a contar las cosas según cierta cronología. Pero es mucho más enfático acerca de la importancia del espacio, en primer lugar, el espacio político-geográfico: el centro y desde luego la provincia, las provincias, los estados... El centro “pertenece” a la literatura anquilosada en la que irrumpe, con *Actual No. 1*, Manuel Maples Arce; las juventudes de la provincia son las que apoyan, aunque pronto será fundamental, para estas juventudes y para el movimiento

⁴ Para los detalles de estas obras, véase la bibliografía de este texto.

mismo, volver, llegar por vez primera, ya con un proyecto, al centro, a la Ciudad de México. El movimiento, las publicaciones (los primeros libros, *Irradiador*), requieren de una dirección, un despacho “con un letrero en cien colores, aparatosamente dibujado por Fermín Revueltas”; requieren de medios, y les urge ser tomados en cuenta por la crítica, ser atacados por la crítica –capitalina en ambos casos–. Afirma List Arzubide: “Ya no bastaba la provincia” (1967: 22). ¿No será eso también estrategia en parte, retórica a plenitud? Porque poco después, y de nuevo, se podrá alegar la importancia de la provincia como lugar de lanzamiento de otros manifiestos, y como lugar de residencia y dirección definitiva. Xalapa.

Tal como List Arzubide favorece en la historia-manifiesto unos y otros lugares con la misma pasión, así se defienden distintas cronologías en éste y en otros libros. Los años y los lugares en que suceden los hechos más relevantes se acomodan a las necesidades en turno. Y sí, hay fallas en la cronología de las versiones de Manuel Maple Arce y de Germán List Arzubide: sus recuerdos, sus relatos autobiográficos con pretensión de históricos acerca de quién fue a ver a quién y en qué momento, posiblemente sean equivocados ambos, como muestra Schneider, cuando compara las versiones de cómo se conocieron Maples Arce y List Arzubide (Schneider, 1976: 61-2). ¿Fallas de la memoria? Creo que lo importante aquí, de nuevo, no es la confiabilidad realista de la memoria, o la realidad histórica en el sentido preciso, sino las historias como manifiesto. Qué se pretende lanzar, como historia del movimiento, al mundo; cómo quieren que se comprenda, en su momento (que son muchos momentos), un proceso que proyectan en su conjunto, y no como proceso lineal. Cómo establecen, por ejemplo, la relación entre distintas publicaciones, *Actual* y *SER*, por sólo mencionar los inicios; cuáles son los vínculos más importantes entre el centro y la provincia; cómo representar la manera en que un movimiento, a partir de adhesiones, intenciones y pretensiones, crece, prospera, cambia el mundo...

Qué papel juegan, en todo ello, los distintos personajes que, a la par, se van creando a ellos mismos: con sus acciones, sus pláticas, sus inquietudes, sus escritos, sus encuentros. Se va generando un espacio fundacional, y éste irá creciendo. En un manifiesto, la cronología debe recordarse en función de este espacio en expansión, y quizás no tanto en función de hechos verdaderos. Corregir eso puede ayudar a entender la historia en otro sentido; dejarlo en desorden (y hacer consciente la importancia del desorden) permitirá resaltar el carácter literario, proclamatorio, de la historia-manifiesto. Es esta combinación intencional de historia-manifiesto la que hace fracasar cualquier intento de la historia literaria de “corregir” sus supuestas faltas e imprecisiones.

Para volver al asunto del espacio (más que de la cronología): el folleto de “Opiniones”, y desde luego las ediciones de *El movimiento estridentista* que las incluye, muestra algo que en los primeros manifiestos ya se nota, aunque en una dimensión muy distinta: una topografía específica; si los manifiestos de la Ciudad de México, Puebla, Zacatecas y Ciudad Victoria marcan idas y vueltas del centro hacia la provincia (materiales, editoriales y simbólicas), la historia-manifiesto y su recepción marca una topografía en esencia latinoamericana –algo que contrasta con el prólogo de Germán List Arzubide a “Opiniones” en el que habla continuamente de “mi” libro, pero en cuyo interior sigue intacto “nuestro” movimiento–. Las firmas de las alabanzas suscriben, a la par, la historia-manifiesto y su contenido, es decir, el movimiento estridentista y su lectura, su recepción, su futuro.

HISTORIA COMO *PERFORMANCE*

Cuando un manifiesto, en un formato de narrativa y a manera de una historia propia (oral, entrevistas), se dirige hacia el pasado (la

manera de cómo a futuro se quiere que se vea y se lea este “pasado”), ¿por qué suena, casi siempre, a panfleto? La pregunta se localiza en las inmediaciones de aquellos juicios que hablaban, durante décadas, de la “mala” poesía de los estridentistas; juicios basados en un canon poético y estético con el que esta poesía pretendía romper, juicios basados, además, en las representaciones contemporáneas de la historia política y social de la Revolución mexicana que pretendían mostrar certeza institucional sobre los resultados de la revolución (Cf. Pappe, 1998). El caso de la historia, sin embargo, es mucho más complejo: una historia que parece panfleto no rompe con un canon estético, sino con el quehacer disciplinario que difícilmente puede obviarse (ni siquiera pensando en el caso de la historia de un movimiento literario). Una vez más estamos ante una de las distorsiones vanguardistas que permiten, al parecer, alterar expresiones literarias y gráficas, cuyos manifiestos, cuyas proclamas acerca de la transfiguración de las prácticas de la vida pueden tener cierto efecto (aunque fuera tan sólo el que una parte de la sociedad se moleste y reaccione ante las provocaciones). Lo que llama la atención es que los instrumentos de análisis, y la historia es uno de ellos, permanecen intactos.

En “Yo”, el breve prólogo a “Opiniones”, Germán List Arzubide habla de su libro en términos de “Novela de aventuras intelectuales” y afirma que es “un derroche de humor, de talento y de anhelo [...]” (1928: 128). Hablar, a menos de dos años, de la primera edición de *El movimiento estridentista*, es ya una reinterpretación del propio autor, y seguramente una novela hubiera causado menos ruido –aunque requiere, desde luego, estrategias narrativas muy distintas–. Aun así, se podría mover en otra topografía literaria vanguardista, como muestra el ejemplo de Hugo Ball, *Flametti o el dandismo de los pobres* (libro sobre la historia de dadá y anunciado como “novela acerca de la prehistoria del dadaísmo”). Pero, a fin de cuentas, hablamos de la historia como *performance*. “Ante la realidad de lo absurdo, nada

de lo anterior ha quedado firme: el pensamiento se desarrolló sin anécdotas, sin descripción, sin perspectiva. Nada hay lógico, todo es inconexo, porque nadie ni piensa con una perfecta continuidad” (List Arzubide, 1967: 66).

BIBLIOGRAFÍA

- Arce Cote, Elsa (2002), “Emiliano Zapata. Una lectura historiográfica de Germán List Arzubide”, Tesis de Licenciatura, México, BUAP.
- Asholt, Wolfgang y Walter Fähnders (1995), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart, Verlag Metzler.
- Ball, Hugo (2013), *Flametti o el dandismo de los pobres*, Córdoba, Editorial Berenice.
- Hernández Palacios, Esther (1983), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP/80-FCE.
- List Arzubide, Germán (1926), *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ediciones Horizonte.
- List Arzubide, Germán (1927), *Zapata. Exaltación*, Xalapa, Ediciones Horizonte.
- List Arzubide, Germán (1944), “Cuenta y balance”, *La pajarita de papel*, 2ª época, núm. 27, PEN Club Centro de México, 7 de marzo.
- List Arzubide, Germán (1967), *El movimiento estridentista*, México, SEP.
- Osorio T., Nelson (ed.) (1988), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Pappe, Silvia (1998), “El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia”, Tesis de Doctorado, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

- Pappe, Silvia (2005), "Perspectivas multidisciplinares de la narrativa: una hipótesis", *Historia y Grafta*, núm. 24, vol. 12.
- Pappe, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM-A.
- Schneider, Luis Mario (1975), *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE.
- Schneider, Luis Mario (1976), *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*, México, Bellas Artes.
- Schneider, Luis Mario (1985), *El estridentismo. México 1921-1927*, México, UNAM.
- Schwartz, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE.
- Vela, Arqueles (1936), *Historia materialista del arte*, México, Talleres Gráficos de la Nación.
- Vela, Arqueles (1941), *Evolución histórica de la literatura universal (literaturas comparadas)*, México, Ediciones Fuente Cultural.
- Wilkie, James y Edna Monzón Wilkie (2001), *Frente a la Revolución Mexicana: 17 protagonistas de la etapa constructivista*, tomo 2, México, UAM.

VARIABLES EXPRESIVAS EN LA PLÁSTICA ESTRIDENTISTA

*Lydia Elizalde**

Las coincidencias sociales y los cambios en las formas de representación en las artes plásticas, que surgen en determinado grupo cultural y que se repiten en otra cultura, permiten revisar que en estas variables de información hay una cierta imitación de conceptos y sensibilidades. Así, presento los enlaces del estridentismo que se desarrolló en México, de 1921 a 1927, con las del movimiento futurista difundido en Italia, de 1909 a 1921.

La conceptualización del movimiento estridentista repitió numerosas variables de los manifiestos del futurismo. En febrero de 1909, Filippo Tommaso Marinetti publica en el diario francés *Le Figaro* el manifiesto “Le Futurisme”, texto seminal del futurismo italiano, también conocido por el título de “Fondazione e manifiesto del futurismo”, y publicado en italiano en la revista *Poesia* (febrero-marzo, 1909).

El lenguaje en las artes plásticas, presentado por los futuristas, era en cierta medida la influencia de las vertiginosas transformaciones de la tecnología en la vida cotidiana, de las demandas socialistas de los primeros años del siglo XX, y fue evidente la influencia de sus propuestas en los movimientos artísticos europeos, entre otros, en el constructivismo ruso y el surrealismo.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

Junto a Marinetti, se forma un grupo de pintores que comparten con el poeta la necesidad de una renovación de la cultura artística. Los futuristas apelaron a diversos medios expresivos para crear un arte de acción –en la pintura, arquitectura, urbanismo, diseño gráfico, publicidad, moda, cine, música, teatro, poesía– y emitieron una serie de manifiestos en los que se relacionaban estos géneros de creación artística. A continuación detallo los que tienen que ver con la plástica:

El 8 de marzo de 1910 suscriben “Il Manifesto dei pittori futuristi” (“El manifiesto de los pintores futuristas”) –editado por la revista *Poesia* en forma de volante–, fue declamado durante una velada en el Teatro Politeama Chiarella de Turín (Belli, 2010).

El 11 de abril aparece el manifiesto “La pittura futurista. Manifesto técnico” (“La pintura futurista. Manifiesto técnico”), con las firmas de Boccioni, Balla, Carrà, Russolo y Severini. El texto contiene precisiones sobre las características de la nueva pintura.¹

Desde 1910, los hermanos Bragaglia experimentaban con técnicas de la cronofotografía junto con el pintor Balla. En 1913, se publica *Fotodinamismo futurista* (di A. G. Bragaglia). *Volume che tratta delle esperienze di fotodinamica*. Las técnicas que utilizaron los fotógrafos del futurismo –el fotomontaje, la doble exposición, la distorsión óptica y la fotografía aérea– también las aplicarían los fotógrafos del grupo de la Nueva Visión (1920)² y los de Bauhaus (1923).³

¹ En los primeros meses de 1913, se suscita una encendida polémica entre Apollinaire y Boccioni acerca del término “orfismo”, utilizado por el crítico francés para definir la pintura de matriz cubista de Robert Delaunay, y que relacionan con las búsquedas del futurismo (Belli, 2010).

² Destacan en las fotografías de Alexander Rodchenko (1881-1956) los encuadres oblicuos y planos cenitales que muestran las imágenes desde un nuevo punto de vista poco habitual para el ojo del espectador, además incluye el fotomontaje.

³ Lazslo Moholy-Nagy (1885-1946) enseñó en Bauhaus las técnicas del fotomontaje, el montaje lumínico, la foto escultura y el collage.

En enero de 1914, *Il Piccolo Giornale d'Italia* publica “L’atmosfera-struttura. Manifiesto per una architettura futurista” (“La atmósfera-estructura. Manifiesto para una arquitectura futurista”), del arquitecto Antonio Sant’Elia (con apuntes de Marinetti), donde se señala el camino a seguir en términos arquitectónicos y urbanísticos. Ese mismo año, meses antes, Sant’Elia había expuesto en Milán los dibujos y planos de su proyecto para una *Città Nuova*, expresión gráfica de una serie de ideas radicales que quedaron recogidas en el prefacio del catálogo de la exposición. Este manifiesto parcialmente fue un proyecto utópico que se reflejó principalmente en las imágenes de la plástica futurista, en la representación de las estructuras urbanas y que daba énfasis a diversas edificaciones en las ciudades modernas: las estaciones de trenes y de aeroplanos, las centrales eléctricas, casas escalonadas con ascensores [...]. Se trataba de un nuevo mundo vertical y mecánico, conectado a través de redes de ascensores de hierro y cristal.⁴

VARIABLES PLÁSTICAS FUTURISTAS

Al situar la valoración histórica del arte, se advierte el experimentalismo del arte futurista en la ruptura con el pasado, como la que se había gestado desde el impresionismo, y que muestra un nuevo componente plástico hasta su afirmación estética.

Con un lenguaje intensamente emocional y de ruptura, Umberto Boccioni expone una serie de premisas en las que se fundamentan las

⁴ El repertorio iconográfico de la nueva urbe se completa con vías y pasos a desnivel, escaleras mecánicas, cintas transportadoras y pasarelas metálicas (tanto entre calles como entre edificios); remiten, a la futurista escenografía de *Metrópolis* (1927), la célebre película de Fritz Lang; a ésta se suman las temáticas de los grabados de rascacielos producidos en el estridentismo.

propuestas plásticas que surgen de 1909 a 1921 (Potchar, 2004) y que tratan estas temáticas:

- Contra el paisaje y la vieja estética: “Hay posibilidades de paisaje en todas partes en los mármoles de los palacios, en los suaves enlucidos de las casas, en los asfaltos de la carreteras, en los largos pasillos de los hoteles...” (Potchar, 2004: 18).
- Contra la cobardía artística: “Esto explica en Italia nadie sienta el placer de ir contra la corriente, nadie se atreva a afrontar el ridículo, nadie tenga la firmeza de plantarse ante la incompreensión o la total hostilidad del público” (Potchar, 2004: 25).
- Público moderno en la vida y retrógrado en el arte: “Los colores, los ruidos, los sonidos, las formas, las ideas que corresponden a manifestaciones necesarias e inconsciente de la vida moderna están mucho más cerca de la naturaleza, y por tanto de nuestro arte futurista, de lo que pueden imaginarse los vergonzosos cultores de los estilos pasados” (Potchar, 2004: 35).
- Contra la obsesión de la cultura y contra el monumento nacional: “La cultura, siempre la cultura, defiende la inmovilidad, la estática y niega el dinamismo de la pintura. A esta cultura estéril y repugnante le gritamos: ‘Basta’” (Potchar, 2004: 45).

Para lograr el efecto de movimiento en espacios bidimensionales, los plásticos del futurismo utilizaron diferentes técnicas: vibrantes composiciones de color, divisionismo del plano plástico, tomado del posimpresionismo; la abstracción y desmaterialización de los objetos, a partir del cubismo; la multiplicación de las posiciones de un mismo objeto o persona por medio de líneas de fuerza para intensificar la acción, a través de la repetición y yuxtaposición de frente y dorso de la figura. Al representar el movimiento, los trazos se repiten en secuencias, presentan figuraciones fragmentadas y su contraparte, el todo, se revela en conglomerados de personas, edificios y acciones resonantes (Belli, 2010).

LA PLÁSTICA ESTRIDENTISTA

El ánimo de renovación en las tendencias artísticas en México, en los años 20, propició el desarrollo de diversos lenguajes plásticos. Surge el estridentismo (1921-1929) en la literatura y se extiende a la plástica, la gráfica, la fotografía y deja una enérgica huella en su propuesta conceptual, de crítica y valoración creativa, en su breve existencia a través de su difusión en medios impresos.

La esencia del futurismo se recrea en las propuestas originales del movimiento estridentista. Algunas características del dadaísmo (1922-1926) también se pueden considerar en su práctica, sin embargo, el concepto del movimiento suizo fue más radical y se caracterizó por ser una protesta continua contra la valoración tradicional del arte.⁵ El movimiento dadá propició el desarrollo del surrealismo, evidente en algunos trabajos estridentistas, en la fascinación por las artes primitivas.⁶

Las propuestas estridentistas se fundamentan en cuatro manifiestos:

- 1921: el primer manifiesto del movimiento fue el comprimido de Manuel Maples Arce, la hoja *Actual No. 1*, es una marca individualizada del poeta con una fotografía del autor y redactado en primera persona. Este texto se destaca por ser convulsivo, cercano a la estructura automática de los surrealistas (Schwartz, 2006: 189). En 14 puntos expresa su

⁵ La plástica y la gráfica dadaísta se caracterizaron por la renovación de la expresión mediante el empleo de materiales inusuales en las artes. Montaje de fragmentos y de objetos de desecho cotidiano presentándolos como objetos artísticos. El uso del collage con diversos materiales –papeles, etiquetas, prospectos, diarios, telas, maderas–, la producción de fotomontajes con frases y palabras aisladas; la realización de pancartas. En el caso de la pintura, se desecharon formas y técnicas tradicionales, rechazando las corrientes plásticas del periodo.

⁶ Las máscaras primitivistas de Germán Cueto reflejan cualidades del surrealismo.

propuesta, señalo los relacionados con la estética plástica. En el número VII expresa: “Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, experionismo, sintetismo, maginismo, suprematismo, cubirnosmo, orfismo, etcétera, etcétera de ismos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas la tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra”. En el X: “Cosmopoliticémonos [...] Ya no es posible tener capítulos convencionales del arte nacional... El medio se transforma y su influencia lo modifica todo [...] Las únicas fronteras posibles en arte son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista”. En el XI: “Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente [...]. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente [...] Un arte nuevo [...] requiere una sintaxis nueva”.

- 1923: con la aparición del segundo manifiesto, publicado en Puebla por Germán Litz Arzubide, la vanguardia propone sacudir el espíritu de la provincia y atraer a los jóvenes hacia un arte nuevo y revolucionario y pretende, además, acercarse a las masas obreras. El estridentismo no sólo trata de acabar con los héroes y conceptos arraigados en la historia de México, sino que adopta una actitud de ataque contra los personajes de la vida social y cultural que impiden la renovación.
- 1925: en la ciudad de Zacatecas es lanzado el tercer manifiesto, continúa lo académico y menciona la revolución. Crear una poesía, una literatura y un arte capaces de dar cuenta de las nuevas condiciones de la vida en la urbe moderna: “Todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente”.
- 1926: el Congreso Nacional de Estudiantes, reunido en Ciudad Victoria, saluda al movimiento estridentista. Chubasco estridentista, último del movimiento. En este manifiesto los estudiantes del país se adhieren al estridentismo. Esto ocasiona

que el movimiento adopte posturas más políticas, indicando una toma de conciencia social (Schwartz, 2010).

Los artistas plásticos más representativos del movimiento –Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Diego Rivera– ilustraron las publicaciones del grupo. La difusión del movimiento se produjo, además, en tertulias literarias y exposiciones en cafés. El 12 de abril de 1924, en la sede del movimiento, El Café de Nadie, se llevó a cabo una exposición de pintura en la cual Ramón Alva de la Canal presentó la obra que representaría el espacio estridentista, convirtiéndose en el icono plástico del café, además de exhibirse obras de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot y Xavier González (Reyes Palma, 2006: 93).

Otros artistas plásticos colaboraron en las publicaciones del movimiento, entre ellos destacan los grabados de Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco González de León, Jorge González Camarena, Emilio Amero, Roberto Montenegro (Torres, 2009); a estas colaboraciones se suman los acercamientos fotográficos de Edward Weston con temáticas sobre instalaciones y artefactos industriales, y las fotografías de Tina Modotti, que representan fragmentos de las tecnologías de la época en las ciudades y en las utopías inherentes al carácter social del periodo, en tomas de multitudes en manifestaciones, grupos de campesinos y mujeres, así como en conjuntos de objetos artesanales.

Cada uno de los artistas mantenía su estilo particular y se distingue en su representación plástica y visual, además de las propuestas del futurismo, soluciones de otras vanguardias europeas de la época: del cubismo, el dadaísmo, el constructivismo y el ultraísmo.

La participación de los artistas plásticos en el movimiento estridentista representa el impulso de renovación estética de la cultura moderna y cosmopolita, a través de exhibiciones en galerías y al ilustrar las obras la poesía irónica, crítica y provocadora de Maples

Arce,⁷ de Arqueles Vela y List Arzubide, la de Luis Quintanilla *Kyn Taniya*, en las revistas: *Ser: Revista internacional de vanguardia*, publicada por List Arzubide en Puebla (1923); *Irradiador*, publicada en la Ciudad de México (1923, tres números), y *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, publicada en Xalapa (1926-1927, 10 números y un suplemento).⁸ A éstas se suman las publicaciones realizadas bajo el sello Ediciones de Horizonte del movimiento: el poemario *Esquina*, de Germán List Arzubide, los poemarios de Kyn Taniya, *Avión* (1923), y *Radio, poemas inalámbricos en trece mensajes* (1924), libro ilustrado por Roberto Montenegro (Schwartz, 2006: 189).

La difusión del movimiento se amplió a través del suplemento cultural *El Universal Ilustrado: semanario artístico popular* y *El Universal Gráfico*.⁹ Los medios impresos permitieron la divulgación de un movimiento genuino, acorde con las inquietudes nacionalistas del periodo. Su eclecticismo les permitió crear una simbiosis original entre las tendencias de la vanguardia y la dimensión social derivada de la Revolución mexicana. Se considera que participaron más de 200 literatos y artistas plásticos en el movimiento.

⁷ Manuel Maples Arce, autor de *Urbe: Súper poema bolchevique en 5 cantos*, México, Andrés Botas e Hijo, 1924. Presenta una síntesis de vanguardismo, ciudad y revolución obrera. La idea que sostuvo Manuel Maples Arce al elaborar los poemas de *Urbe* fue “dar una intención estética a la Revolución”, idea desarrollada por Jean Charlot, en una modalidad de gráfica sintética asociada a lo monumental (Reyes Palma, 2006).

⁸ Alva de la Canal ilustró ocho de las 10 portadas de la revista *Horizonte*.

⁹ En 1921 fue fundado *El Universal Ilustrado*, publicación semanal que impulsó la divulgación cultural. Su dinamismo editorial lo llevó a ser el primer diario en lanzar una edición vespertina: *El Universal Gráfico*, el cual apareció el 1 de febrero de 1922. Arqueles Vela, poeta y ensayista estridentista, fue redactor de *El Demócrata* (1920), secretario de redacción de *El Universal Ilustrado* (1921), donde publicó la sección “Mientras el mundo gira”, con el pseudónimo de Silvestre Paradox, espacio que habilitó la publicación de los textos estridentistas.

LA CIUDAD MODERNA

Los estridentistas añadieron a su plástica expresiones de la cultura popular y enfatizaron en sus representaciones imágenes de los cambios estructurales en las ciudades a partir de las innovaciones tecnológicas, con el uso de hierro y hormigón de cemento en construcciones verticales.

En sus obras, los artistas recrearon ciudades ficticias a partir del llamado de Maples Arce sobre la creación de Estridéntopolis en la ciudad de Xalapa. Sin duda, la imaginiería de estos trazos ficcionales de edificios se inspira la representación del paisaje de las ciudades modernas, trazadas en los dibujos de la arquitectura futurista de A. Sant'Elia.¹⁰

Sobresalen los componentes urbanos que reflejan la estética de la ciudad moderna en la plástica y en los textos estridentistas:

- Medios de transporte, especialmente automóviles y camiones. List Arzubide alude al tráfico de la ciudad moderna.
- Presencia de los medios de comunicación de masas: la radio y sus altas torres de transmisión contribuyeron a representar la vertical de la urbe moderna.
- Postes y cableado para la electricidad, telégrafo y líneas telefónicas.
- Naves de fábricas, chimeneas industriales, estaciones de tren, edificios altos: “un moderno departamento funcionalista” (Reyes Palma, 2002: 28).

¹⁰ En las primeras dos décadas del siglo xx se construyen en México edificios con hormigón para hoteles, tiendas departamentales y bancos de hasta cinco pisos; los rascacielos se empezaron a construir a mediados de la década los años 30. Sin embargo, algunos de los estridentistas habían visitado Nueva York, ciudad en donde se perfilaban rascacielos desde principios del siglo xx.

- El humo, procedente de chimeneas industriales, automóviles e inclusive de cigarrillos.
- El ruido en Estridentópolis es visual y sonoro.
- La publicidad en anuncios de las revistas estridentistas, rótulos y carteles comerciales (de cigarrerías y fábricas de cemento), anuncios urbanos.
- Los habitantes de la ciudad: multitudes y grupos humanos (maestros, campesinos, trabajadores) (Prieto González, 2009: 23-24).

Las obras plásticas de estos creadores “ruidosos” destacan por la representación de figuraciones y estructuras a partir de variables visuales semejantes a las tratadas en el futurismo: líneas fuerza –verticales y diagonales–, yuxtaposición de planos, uso de transparencias y fragmentación de objetos. En las portadas de sus publicaciones –revistas y libros– utilizan técnicas de grabado en color y tinta negra en las imágenes que ilustran los textos, con lo que crean un estilo fuertemente expresivo.

El movimiento no tuvo arquitectos ni urbanistas, pero los poetas y pintores estridentistas hicieron de la ciudad moderna su principal y más productiva obsesión estética. Estos impulsaron un nuevo sentido a la vida en las urbes, donde las experiencias cotidianas se presentaban de manera simultánea, a la par de la velocidad de la vida moderna (Reyes Palma, 2006).

RENOVACIÓN EN LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Diego Rivera pertenecieron a los dos movimientos del inicio de las vanguardias en México: la Escuela Mexicana de Pintura y el estridentismo. Cuestionaron los sistemas de pedagogía prevaletentes

de la Escuela de Bellas Artes y pugnaron por preservar las escuelas de arte extramuros, las escuelas al aire libre establecidas en diferentes zonas de la ciudad.¹¹

El primer taller experimental de pintura al aire libre fue el detonante de lo que algunos años más tarde vendría a ser uno de los más importantes proyectos de enseñanza de las artes en la historia de México. Esta escuela recuperó el planteamiento modernista que se había iniciado antes de 1910 para la enseñanza de las artes. Las maneras de aplicación de color y la incidencia de la luz en los ejercicios de paisaje usados en esa escuela reflejaban el tratamiento impresionista o posimpresionista que, para ese entonces, en Europa, ya era una manera académica de estudiar la pintura; evidenciando así que en México la experiencia plástica vanguardista había llegado tarde y que el proyecto se debía replantear la enseñanza en estas nuevas escuelas (Miranda Nava, 2009).

A partir de 1921 se retomó el proyecto de las escuelas de pintura al aire libre, en nuevas sedes, las de Chimalistac, Xochimilco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo, con lo que se denotaron cambios considerables en cuanto a la producción pictórica. Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas fueron algunos de los muchos artistas que asistían a las escuelas y algunos de ellos también fueron maestros de las mismas, quienes exhortaban a los alumnos a no dejarse influenciar visualmente por nadie e inculcarles que pintaran las cosas como las veían y no como lo dictaba algún canon estético (Miranda Nava, 2009).

¹¹ Los personajes que conformaron los proyectos artísticos en el México posrevolucionario fueron José Vasconcelos, secretario de Educación, y el entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Alfredo Ramos Martínez. Este último, en 1913, intentó establecer reformas para la enseñanza de las artes en México, a partir de las que fundó la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita Iztapalapa.

La vanguardia estridentista culmina con la publicación del libro *El movimiento estridentista* de List Arzubide. Un año después, en 1927, el gobernador de Veracruz, favorecedor del movimiento, Heriberto Jara, es obligado a renunciar por sus ideas socialistas y esta tendencia modernizante de la vanguardia se atenuó y se diversificó en diferentes expresiones de la plástica mexicana (Reyes Palma, 2006).

INVENTARIO DEL MOVIMIENTO

El ruido de los estridentistas en el medio cultural mexicano en la Ciudad de México, en Puebla, en Xalapa, en Tamaulipas, en Zacatecas, en Aguascalientes constituye el inicio de las vanguardias en la literatura y en la plástica. Su creador, e inicialmente único miembro, el poeta veracruzano Manuel Maples Arce, hizo una declarada revuelta contra los poetas modernistas y la academia pictórica (Reyes Palma, 2006).

Las propuestas plásticas surgieron paralelamente al movimiento muralista y renovaron la pintura, la gráfica y favorecieron la fotografía artística. La pintura se difundió a través de las galerías y su intención creativa más intensa se dio en la interrelación entre las artes plásticas y las visuales con la literatura, esencialmente conformada con textos de poesía, teatro y ensayos críticos. Esto lo manifestaron en suplementos culturales, que reflejaban un movimiento centrado en estrategias de agitación y divulgación de las quimeras estéticas de la modernidad.¹²

En este periodo del desarrollo de la reproductibilidad técnica, la obra de arte aumenta su valor exhibitivo en la difusión masiva y genera una función política que incide en el pensamiento de las

¹² Las técnicas de grabado que utilizaron fueron el aguafuerte, la punta seca y la xilografía; utilizaron la prensa plana para la reproducción de carteles y el *offset* para la publicación de revistas y libros.

multitudes (Benjamin, 2003: 53).¹³ Esta función es evidente en la amplia labor editorial, cultural y educativa que desarrollaron los estridentistas, incluyendo su participación en la conformación de la Universidad Veracruzana y en la permanencia de las escuelas de pintura al aire libre.

Las revisiones actuales sobre la plástica del estridentismo han permitido valorar su aporte y trascendencia a través de otras vanguardias plásticas en México. Aunque con enfoques conceptuales diferentes a los de la Escuela Mexicana de Pintura, en la práctica ambos movimientos confluyen en la formulación de una nueva sintaxis visual y textual, alrededor de lo nacional, en su difusión masiva a través del uso de diversos medios de reproducción y difusión.

El proyecto estridentista generó consecuencias importantes en el arte mexicano, ya que avivó el interés por la renovación de la enseñanza y la representación de las artes plásticas de acuerdo con los postulados de la nueva sensibilidad estética, valorando el maquinismo, las temáticas sociales y las manifestaciones vernáculas y populares.

Resalta la modernidad del movimiento en la semantización del nacionalismo con expresiones plásticas del primitivismo, constructivismo y expresionismo; y en la pragmática de sus propuestas, origina una sintaxis visual fuerte y distintiva en la gráfica,¹⁴ en la abstracción y el surrealismo, vanguardias que alcanzarían un amplio desarrollo en la plástica mexicana en las siguientes décadas.

¹³ La importancia que Benjamin adjudica a la revolución de las técnicas se debe a que reconoce su carácter político, pues al ser reproducible, se vuelve propiedad de las masas. Político, en el sentido de que ahora el espectador es el crítico. Las nuevas tecnologías cambiaron la manera de mirar el arte y, por lo tanto, las formas de acceder a éste.

¹⁴ Las técnicas gráficas que los estridentistas emplearon fortalecieron la producción del Movimiento 30-30 y años después las del Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937.

BIBLIOGRAFÍA

- Belli, Gabriella (2010), "Protagonistas y eventos del futurismo italiano", *El Universo Futurista: 1909-1936*, Buenos Aires, Fundación Proa, marzo, <http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-manifiestos.php>
- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época en su reproductibilidad técnica*, México, Itaca.
- Boccioni, Umberto (2004), *Estética y arte futurista*, Ricardo Pochtar (trad.), Barcelona, El Acanalado 100.
- Guerrero Mondoño, Rocío (2011), *Horizonte: "Faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa"*, edición facsimilar *Horizonte 1926-1927*, XIX.
- Horizonte 1926-1927* (2011), *Revistas literarias mexicanas modernas*, México, FCE, edición facsimilar.
- Maples, Manuel (1921), *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*. Puebla.
- Miranda Nava, Javier (2009), "Las Escuelas de Pintura al Aire Libre", Colección Andrés Blaustein, <http://coleccionblaustein.blogspot.mx/2009/09/las-escuelas-de-pintura-al-aire-libre.html>
- Prieto González, José Manuel (2009), "Monterrey como Estridentópolis: vigencia del ideal urbano de la vanguardia histórica mexicana", *Revista Palapa*, Universidad de Colima, México, vol. IV, núm. I, enero-junio.
- Reyes Palma, Francisco (2006), "La ciudad de la Vanguardia: Un recorrido estridentista", *Megalópolis: La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, 93-108, México, UNAM-IIE.
- Schwartz, Jorge (2006), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE Tierra Firme, reimpresión.
- Torres, Leticia (2009), "Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México", *Revista digital Cenidiap*, julio-diciembre, <http://discursovisual.net/dvweb13/aportes/apoleticia.htm>

Vela, Arqueles (1924), “La Tarde Estridentista: Historia del Café de Nadie”, *El Universal Ilustrado*, México, 17 de abril, http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/Registro_Completo/tabid/99/doc/737552/language/es-MX/Default.aspx

LA TIPOGRAFÍA ESTRIDENTISTA: DISEÑO QUE HUELE A MODERNIDAD Y A DINAMISMO

*Marina Garone-Gravier**

A mis paisanos por partida doble:
esperando algún día entender
la biología espiritual de las raíces voladoras.

INTRODUCCIÓN

En el sistema de medios para la difusión de sus ideas, las vanguardias artísticas del siglo xx consideraron como espacio privilegiado al manifiesto, aunque también produjeron otra clase de impresos. Durante el antiguo régimen, y en tanto declaraciones públicas, los manifiestos fueron usados con fines más administrativos e ideológicos que literarios, por las clases gobernantes y por las entidades religiosas, permitiendo así que en este ámbito de lo escrito se explicaran y justificaran los rumbos de sus acciones políticas. Estos soportes del quehacer administrativo y social se fueron diversificando y variaron en formas, estilos y características visuales. En este tenor de ideas, es posible recordar las 95 tesis que Lutero clavara en 1517 en la

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Iglesia de Wittenberg contra la Iglesia de Roma,¹ y mucho más tarde el Manifiesto del Partido Comunista, publicado en 1848. Ambos documentos, por diversas razones, tendrán gran impacto en otras proclamas sociopolíticas y artísticas posteriores.²

Si bien la función primera del manifiesto era “avisar”, informar del surgimiento de una nueva corriente ideológica, en las vanguardias del siglo XX esos medios incorporarán atributos adicionales, tanto literarios como visuales, constituyéndose así en una de las piezas predilectas de los programas de difusión de varios movimientos. Es así que el manifiesto se integra a las piezas de arte y, como indica Silvia Pappé: “[no sólo se trata de una forma sino, en sí, de un acto discursivo; sin duda], cambia el lugar del arte y altera su función: el carácter abierto borra el límite entre arte, realidad histórica, vida cotidiana” (1998: 130).

En su estrategia irruptiva, establece una nueva relación con el lector, al alterar el sistema de símbolos y códigos tradicionales, y emplear una serie de apuestas lingüísticas, creativas, y visuales.³ A nivel de la organización más amplia del soporte, tergiversa los patrones usuales de disposición del espacio escrito, es decir, no usa la página en forma tradicional, sino que recurre a operaciones de intervención gráfica. En esa medida, algunos manifiestos, que suelen desdoblarse genéricamente en carteles, adquieren una potencia visual que apela al grito desbocado y se sale de los cánones clásicos y de la ortodoxia de la organización textual a la que recurre la literatura convencional, pero ¿cómo lo hace? A partir del uso de contrastes entre el dibujo del

¹ Una imagen de la misma puede verse en el enlace de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Las_95_tesis#mediaviewer/Archivo:95Thesen.jpg

² Este tema ha sido tratado por Carlos Mangone y Jorge Warley (1994) y Martin Puchner (2006).

³ Recurre a los neologismos, apuestas por la sonorización de la escritura, y las adjetivaciones extremas, entre otros.

signo de escritura –no es lo mismo la potencia de una A mayúscula que la pretendida tranquilidad de una a minúscula–; a partir de la tensión cromática entre colores opuestos o complementarios (rojo sobre negro u otro tipo de combinaciones binarias y usualmente opuestas); a partir del uso sincopado, alternativo de diversos grosores del ojo de los tipos (letras redondas romanas, negras, ligeras, condensadas y expandidas); a partir de la aplicación, las posturas tipográficas (redondas y cursivas o el contraste de diseño entre, por ejemplo, una gótica y una redonda romana), o a partir de la reorganización de la paleta tipográfica bajo nuevos preceptos de legibilidad (en especial la que se desprende de la oposición entre letras sin remates o de palo seco y las que tienen remates).⁴

Sin embargo, aquellas hojas desplegadas, que muchas veces presentan una matriz comunicativa y formal de cartel, no serán las únicas que servirán para la expresión creativa de las vanguardias, sino que éstas se articularán, además, en grados diversos, con otros soportes impresos, especialmente las revistas y los libros. El conjunto de esos espacios iconotextuales, a la vez plásticos y literarios, tendrán diversas intencionalidades discursivas y resultados visuales dispares, que variarán en relación directa con las potencialidades y limitaciones de cada uno de dichos medios e imprimirán así sellos distintivos a cada vanguardia o movimiento.

En el caso del estridentismo, es posible observar que, si bien el movimiento arrancó con el uso de manifiestos, de manera progresiva,

⁴ Es importante indicar que, si bien existían algunas investigaciones o pruebas experimentales sobre algún aspecto de legibilidad tipográfica a finales del siglo XIX, el primer gran momento de las indagaciones sobre estos temas fue durante la década de los 20, del siglo XX, momento que también coincidió con los estudios sobre percepción visual y psicología cognitiva. Un panorama sobre los estudios de legibilidad disponibles hasta 1966, se puede leer en el artículo Miles A. Tinker (1966: 67-118).

pero veloz, incorporó a su repertorio de plataformas discursivas al libro y la revista, espacios privilegiados de proyección artística, atalayas desde donde espetó su ideario a la sociedad.

En la medida en que algunos aspectos gráficos y de producción de las revistas del movimiento han sido abordados en otras investigaciones, y aunque quedará pendiente para estudios posteriores y para el análisis de conjuntos de todas las publicaciones del grupo, nos interesa aquí estudiar las estrategias tipográficas y editoriales que usaron los estridentistas, para precisar, si fuera posible, el grado de “modernidad” de sus libros y describir las modalidades de configuración visual de las ediciones que produjeron. En última instancia, pretendemos objetivar si la modernidad escrita que indiscutiblemente propugnaron se manifestó también de forma visual y tipográfica en los libros que generaron. En la medida que los vasos comunicantes del estridentismo y sus representantes con otras vanguardias, corrientes y movimientos del viejo mundo, han sido reiteradamente señalados por los estudiosos, daremos un panorama del estado de la modernidad tipográfica en Europa en el periodo de surgimiento y acción del grupo mexicano. Luego presentaremos el estado general en que se hallaba la tipografía y el diseño gráfico en México durante la década de los años 20, para poner en contexto las posibilidades pragmáticas y elecciones editoriales que tuvieron los estridentistas. Por último, comentaremos algunas características visuales de las ediciones estridentistas que hemos consultado en la Biblioteca Nacional de México, con el fin de contrastar en ellas el grado de vanguardia y modernidad tipográfica.

ORIGEN Y DIFUSIÓN DE LA TIPOGRAFÍA Y EL DISEÑO MODERNO EUROPEO⁵

Como señala Eva Castañeda, “es común que se relacione a la vanguardia con la modernidad; en muchos casos se les suele confundir hasta suponer que son una misma cosa, en otros casos, se dice que una es consecuencia de la otra” (2007: 19-20). Acto seguido, la misma investigadora aclara que, “aunque la modernidad precede cronológicamente a la vanguardia, una es producto de la racionalidad y la otra es la burla de ese gesto teorizante y reflexivo”.⁶ La vanguardia se plantea como la encrucijada que, al mirar atrás, cuestiona el esquema de valores imperantes tanto de la tradición artística como de la sociedad, de manera que emplea patrones diversos para cuestionar el paradigma moderno; ese proceso dialéctico es rastreable en distintos proyectos artísticos, desde el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, entre otros más,⁷ pero ¿cuál es el papel de la tipografía y el diseño en esa discusión entre modernidad y vanguardia? y ¿cuáles los postulados prácticos que encarnó?

La tipografía moderna se desarrolló en Europa continental, especialmente en Alemania, desde el final de la Primera Guerra Mundial (1914) hasta la toma de poder del nacionalsocialismo, en 1933. En esos momentos se gestó un intenso intercambio de ideas,

⁵ Además de la lectura directa de las fuentes primarias, creemos que la obra clave para entender el contexto general y los actores de este debate es la de Robin Kinross, *Tipografía moderna. Ensayo de historia crítica*, cuya primera edición en inglés se publicó en Londres por la Hyphen Press, en 1992.

⁶ La autora retoma las ideas de Matei Calinescu (1991: 113).

⁷ Para analizar las intersecciones entre vanguardia y modernidad recomendamos la clásica obra de Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Para el caso mexicano usaremos varias fuentes, todas citadas en la bibliografía de este trabajo, pero la primera de las cuales es la tesis de licenciatura de Eva Castañeda Barrera (2007).

proyectos culturales y políticos, donde surgieron experimentaciones de variada intensidad, que paulatinamente se dispersaron a otras regiones del viejo continente.⁸ Fue entre 1923 y 1925 cuando se publicaron varias declaraciones que resumían la naturaleza y los objetivos de la Nueva Tipografía. Entre las primeras podemos citar la *Topografía de la tipografía*,⁹ en la que el ruso Lázár Márkovich Lisitski, mejor conocido como El Lisitski, planteaba los siguientes postulados:

1. Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído, sino por la vista.
2. La comunicación de las ideas se hace con palabras.
3. Economía de expresión-la óptica en lugar de la fonética.
4. La estructuración del espacio del libro mediante el material de composición y según las leyes de las máquinas tipográficas debe responder a los impulsos y las tensiones del contenido.
5. Estructuración del espacio del libro mediante la reproducción fotomecánica, realización concreta de la nueva óptica-realidad supernaturalista del ojo perfeccionado.
6. Continuidad de páginas-el libro bioscópico.
7. El nuevo libro reclama un nuevo escritor. El tintero y la pluma de oca han muerto.
8. El papel impreso triunfa sobre el espacio y el tiempo. Hay que triunfar sobre el papel impreso, sobre la perennidad del libro-ELECTRO-BIBLIOTECA.¹⁰

⁸ Aunque el repertorio bibliográfico disponible sobre las vanguardias de diversos países de Europa es amplio, sugerimos revisar algunas obras generales y catálogos, como el de la exposición *La vanguardia aplicada: tipografía y diseño gráfico (1890-1950)*.

⁹ El título original era *Topographie der Typographie* (Kinross, 2008: 116).

¹⁰ El texto fue publicado por primera vez en la revista *Merz*, núm. 4, Hannover, 1923. La traducción castellana que utilizamos ha sido tomada de Claude Leclanche-Boulé (2003: 215-216).

De alguna manera, una de las mayores vertientes de la tipografía moderna es la “nueva tipografía”, expresión que surgió del manual homónimo publicado en 1928 por Jan Tschichold,¹¹ quien plantea, desde una perspectiva histórica, la existencia de una vieja tipografía (que operó entre 1440 y 1914) y una nueva tipografía, que correspondía al momento histórico que se estaba viviendo en ese tiempo. A pesar de reconocer algunas prácticas “modernas” en el periodo antiguo, Tschichold asociaba el periodo inicial de la imprenta con la “prehistoria”, por lo que se propuso ofrecer otros derroteros, partiendo del “arte nuevo”, porque consideraba que “las reglas que rigen el diseño tipográfico no difieren de las que han descubierto los pintores modernos” (2010: 114); Tschichold explicaba que el arte moderno, abstracto, era constructivo y pertenecía a la esfera social y colectiva, en contraposición con el arte clásico, que recurría a la imitación de los motivos naturales o la interpretación de sentimientos. Además, así como el arte nuevo empleaba nuevos procesos materiales, la nueva tipografía se vinculaba con los nuevos sistemas de reproducción, es decir, que entablaba otra forma de relación con la tecnología.

Para él, uno de los elementos que habían derivado en la nueva tipografía fue el pasaje estético que habían generado –a nivel microestructural o tipográfico– el uso de letras de sin remates y, en términos compositivos, –macroestructurales o de diseño de la página–, el que había despertado la visualidad del manifiesto futurista de 1909 (“Les mots en liberté futuristes”); las propuestas del dadaísmo; De Stijl y los libros producidos en el contexto del constructivismo ruso. Los efectos sumados de esas prácticas en el campo del arte provenían de individuos ajenos a la industria gráfica y el ámbito de la tipografía, pero

¹¹ El título original es *Die neue Typographie* (1928). La primera edición castellana de la obra se publicó en 2010, bajo el título de *La nueva tipografía*; en adelante haremos referencia a esta edición.

el carácter volcánico de los mismos, que se concentró en las primeras tres décadas del siglo XX, desplegó su poder más allá del arte mismo, llegando a penetrar con fuerza en el campo de la edición y la publicidad.

Pero ¿cuál fue la razón para que el campo del arte volteara la vista a la industria gráfica? Entre las explicaciones encontramos la necesaria búsqueda que emprendieron los artistas para tener alternativas al caballete, al muro y al pedestal, que habían quedado encasillados en los circuitos expositivos tradicionales de galerías y museos. El diseño gráfico, y más precisamente el tipográfico, editorial y publicitario se convertían en espacios fértiles de reflexión-acción-construcción-producción-circulación, e integraban de manera más cabal el arte a la vida cotidiana.

Regresando al enfoque que planteaba la tipografía moderna en voz de Tschichold, es posible mencionar las siguientes ideas o postulados:

1. “La nueva tipografía se subordina a su finalidad.
2. La finalidad de toda forma de tipografía es la comunicación, a la cual sirve de medio. La comunicación debe hacerse de la manera más corta, simple y eficaz.
3. Corresponde a la *organización interna y externa de los materiales*¹² utilizados lograr que la tipografía cumpla.
4. La organización interna consiste en limitarse a los recursos elementales de la tipografía: las letras, los números, los signos y los filetes, de caja y de composición mecánica. En el mundo actual, que está basado en la óptica, la imagen exacta –la fotografía– es uno de los medios elementales de la nueva tipografía. El *alfabeto*

¹² Por “organización interna”, Tschichold se refiere al diseño editorial, mientras que con “organización externa” indica la calidad o clase del soporte impreso empleado, el papel, los sistemas de impresión, los acabados del documento y las formas de encuadernación. Las cursivas son mías.

elemental es la letra de palo seco en todas sus variedades: fina, seminegra, negra; chupada y ensanchada [...]”.¹³

En relación con la selección tipográfica, Tschichold señalaba que la letra romana antigua¹⁴ era la más usual en la composición de libros con texto corrido, y por eso mismo la consideraba “más legible” que muchas letras de palo seco; indica también que en tanto no se diseñara una “forma elemental que sea buena y legible” de palo seco, era mejor recurrir a la romana antigua, por ser impersonal, simple y poco llamativa.¹⁵ Además de los factores de legibilidad, entre los postulados de la nueva tipografía, merece mención aparte la ruptura ortográfica que propusieron los vanguardistas germánicos acerca del tratamiento de mayúsculas y minúsculas, decantándose con argumentos de facilidad de lectura, economía de espacio y simplificación formal, por el uso de las segundas (Garone Gravier, 2003).¹⁶

¹³ Desde el punto de vista de la creación tipográfica y el diseño de letra, la discusión sobre las formas suficientes y necesarias para la representación eficiente del lenguaje en la comunicación escrita fue un elemento recurrente en el pensamiento de la vanguardia. Los diversos diseños de alfabetos sintéticos de la primera mitad del siglo XX y su relación con las experimentaciones artísticas y literarias, las primeras escuelas europeas de diseño y el tratamiento visual del texto, han sido tratados por mí en *Tipografía y diseño industrial: estudio teórico e histórico de la representación tipográfica de una lengua indígena*.

¹⁴ Para este momento, la clasificación histórica más usual y conocida era la de Francis Thibaudeau, que distinguía, por sus remates o terminaciones, cuatro grandes estilos: la romana antigua o elzeviriana, la romana moderna o bodoniana, la egipcia o mecánica, y la sin remates o palo seco.

¹⁵ Este debate implicaba también la reconsideración del uso crónico de la tipografía gótica para la composición de textos en alemán. Sobre la cuestión de tipografía y lenguaje sugerimos la lectura de: Peter Bain y Paul Shaw (2002), *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*.

¹⁶ Estas ideas fueron inicialmente expuestas por Walter Porstman (1920), en el libro *Sprache und Schrift*.

Por lo que toca al diseño de la página, Tschichold proponía varios principios, por ejemplo, el empleo de contrastes enérgicos con formas, cuerpos y grosores de letras, tomando en consideración tanto lo que se ve impreso como el blanco del papel; la creación de relaciones ópticas y lógicas entre las letras, las palabras y los párrafos de cada trabajo; el uso de las composiciones en plano vertical e inclinado para aumentar la energía expresiva de la página; la abolición de elementos ornamentales *per se*, salvo cuando tengan que ver con el contenido; la preferencia por el uso de formatos normalizados.¹⁷ Sin embargo, señala que todos esos valores de diseño no son ni absolutos ni definitivos debido al cambiante panorama tecnológico y la inclusión de nuevos recursos visuales.

Lo descrito anteriormente permite indicar que, al cumplirse la primera treintena del siglo XX, ya se había estructurado e irradiado desde Alemania, y a partir de algunos autores como Tschichold, El Lisitski, Moholy-Nagy,¹⁸ una teoría tipográfica que rompía con la corriente historicista del siglo XIX y proponía algunos cambios de enfoque. Además de los escritos de estos exponentes, otros elementos que prefiguraban el cambio de rumbo en la concepción visual de las artes gráficas son perceptibles en los muestrarios o especímenes

¹⁷ Sobre este asunto son particularmente relevantes los procesos de normalización de máquinas, papeles y tipos móviles, propulsadas por la Comisión Normalizadora de la Industria Alemana (NDI), que influyó también en la implantación de una estética modular, a la que se hace referencia en diversos planos, sugerimos revisar el libro de Miguel Catapodis (2014), *Tipometría*, así como el número monográfico acerca de las medidas en el mundo de la edición, de la revista *InfoDesign-Revista Brasileira de Design da Informação*, editado por Marina Garone Gravier y Héctor Vera (2014), www.infodesign.org.br.

¹⁸ No debemos olvidar su libro *Von Material zu Architektur (La Nueva Visión)*, escrito entre 1925 y 1928, y publicado por Albert Lancen Verlag, en Munich, en 1930 y 1938. La primera traducción castellana apareció en la editorial argentina Infinito, en 1963. Sobre este movimiento hay una entrada en Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_vis%C3%B3n_%28fotograf%C3%ADa%29.

tipográficos,¹⁹ los manuales de imprenta y algunas publicaciones gremiales del periodo,²⁰ obras que intentaban dar cuenta del estado de la cuestión en aspectos técnicos y modas.²¹ A manera de ejemplo de estas tendencias, comentaremos que además de la promoción de maquinarias y papeles importados,²² estas obras presentaban alegatos

¹⁹ Aunque fueron más los que circularon en México, existen varias muestras de letra de este periodo que se resguardan en la Biblioteca Nacional de México, por ejemplo: *Catálogo y lista de precios de tipos para imprenta*, de la American Type Foundry Co. (ATF, 1901); *Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de maquinaria y materiales de imprenta* (National Paper & Type, 1908); *Catálogo de tipos, orlas y rayas* (1913); *El renacimiento de las artes gráficas en México* (1926), que incluye el catálogo de la imprenta de Manuel León Sánchez. Informaciones sobre este asunto han sido proporcionadas por mí en el ensayo “Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglos XVIII-XX)”, en *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa* (2012: 233-266).

²⁰ Este tema ha sido tratado por mí en el ensayo “Diseño y tipografía que forjaron patria”, publicado en *México Ilustrado. Libro, revistas y carteles 1920-1950* (2010: 55-64).

²¹ Las publicaciones periódicas de las escuelas de artes y oficios primero, y las asociaciones gremiales después, cumplieron un papel fundamental en la transmisión no solo de ideas políticas sino también de la estética de las vanguardias de Europa a América. Para el caso que nos interesa, cabe señalar el destacado rol de los anarquistas españoles en la formación de la Confederación de Tipógrafos Mexicanos, antecedente inmediato de la Confederación Nacional de Artes Gráficas, quienes produjeron por ejemplo el periódico *El Tipógrafo Mexicano*. Más información en Armando Córdoba Pérez (1971), *El movimiento anarquista en México, 1911-1921*.

²² Esos datos estaban en el catálogo de la American Type Foundry (ATF). Aunque aquí no hay espacio para profundizar en el tema del papel, me gustaría comentar que ese ha sido uno de los problemas crónicos de las artes gráficas mexicanas —ya en el catálogo de la imprenta de Sánchez León veíamos la defensa que se hacía de las empresas nacionales—. Con el fin de impedir los abusos del monopolio papelero en México y las peleas entre las fábricas extranjeras que operaban en el país y las nacionales, en septiembre de 1935, Lázaro Cárdenas constituyó la Productora e Importadora de Papel, S.A. (PIPSA), como entidad reguladora que garantizaba el abastecimiento de papel a las imprentas mexicanas. Véase más información en Hans Lenz (1990), *Historia del Papel en México y cosas relacionadas. 1525-1950*.

sobre la conveniencia de publicar ciertos tipos de libros;²³ servían también para instruir a los obreros de la industria gráfica en las noticias históricas de la imprenta²⁴ y recomendaban el uso de determinadas fuentes tipográficas.²⁵

SEIS CAMINOS PARA LA TIPOGRAFÍA MEXICANA²⁶

Los postulados tipográficos de la vanguardia europea comenzaron a llegar a México por diferentes vías: algunos desde Estados Unidos de Norteamérica, de la mano de los prospectos y catálogos de los proveedores de material de imprenta y con los dictados visuales de

²³ En el catálogo se percibe el ideario de la editorial: hacer libros “accesibles al público que entren por los ojos antes que por el alma, libros de reimpresión nítida, de caracteres grandes, legibles aun por las personas de vista corta; con sus portadas a colores que despertaban curiosidad y afán de leerlos [...] papel bueno, impresión impecable, tipos modernos, ilustraciones” (Valle Gager, 1926: 13-14).

²⁴ Las citas que localizamos en el catálogo de los Talleres Gráficos de la Nación proceden de Joaquín García Icazbalceta, Toribio Medina y Juan B. Iguíniz.

²⁵ De Futura se lee: “Han sido empleados con éxito en algunos tipos de libros sobre todo monografía de arte moderno donde hacen pareja con las reproducciones, así como en la nueva tipografía de la publicidad y las revistas de nuestros días. Usados con discreción en líneas desplegadas en combinación con otros tipos de las familias modernas, son capaces de crear efectos de mucha originalidad y llamar fuertemente la atención. [...] otros tipo de la misma índole es el Berhanrd Gothic Medium” (Imprenta Nuevo Mundo, 1947: 20). De esta tipografía –pilar del movimiento moderno– sugerimos la lectura de la biografía que hizo Christopher Burke sobre Paul Renner citada en la bibliografía. De Bulmer se dice: “Clara y legible en la composición de textos, Bulmer encuentra hoy su mayor utilidad en portadas y líneas desplegadas, usado en relación con tipos modernos como Caledonia, a tal grado que se ha vuelto corriente oír decir a los tipógrafos: “¿qué es lo que hacíamos antes de que hubiera Bulmer?” (Imprenta Nuevo Mundo, 1947: 47).

²⁶ Parte de los contenidos de esta sección corresponden a mi ensayo, “Diseño y tipografía que forjaron patria” (Garone, 2010: 55-64).

las compañías de publicidad que se hacían presentes paulatinamente en las páginas de las revistas y periódicos locales; otras veces llegaron diluidos mediante la reinterpretación que de esos principios se hicieron en algunas revistas y libros españoles,²⁷ franceses e italianos, digo diluidas porque fueron quizá más reticentes al racionalismo geométrico germánico, pero no por ello estuvieron menos interesadas en los postulados gráficos de las nuevas corrientes artísticas. A esas ideas se sumaron algunas estrategias de corte más local, con cierto sabor nacionalista, generando así un abanico de posibilidades que, si son analizadas en una amplia gama de impresos mexicanos de ese periodo, permiten reconocer, proponer cinco vertientes: 1) la neoprehispánica, 2) la neocolonial, 3) la popular-artesanal, 4) la neoclásica, y 5) la vanguardista.

Las raíces o antecedentes de la primera las podemos encontrar en las discusiones sobre las propuestas gráficas reivindicativas impulsadas por Antonio Peñafiel y discutidas por Manuel F. Álvarez. El primero proponía una gráfica telúrica que se hizo evidente en al menos dos de sus libros: *Alfabetos adornados: aplicaciones decorativas del arte mexicano antiguo* (1898) y *Alfabetos aztecas* (1900). En ellos, Peñafiel presentaba letras de estilo gótico y egipcio con fondo y acompañamiento de grecas, *chimallis* (escudos nahuas) y personajes prehispánicos. Este elemento fue la piedra de toque del neoprehispanismo tipográfico. Mientras que en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* (1900), el segundo autor reviraba con la siguiente sentencia: “Últimamente hemos visto aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras

²⁷ Sobre las casas impresoras y proyectos editoriales españoles de este periodo, es decir, sobre las relaciones de imprenta y arte de vanguardia en España, sugerimos la lectura de dos obras clave: Patricia Córdoba (2009), *Modernidad tipografía truncada*, y Andrés Trapiello (2006), *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*.

con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Owen Jones” (Álvarez, 1900: 273)

La segunda y tercera vías fueron lo “neocolonial y lo popular”, respectivamente. El primero, que inició al final del porfiriato, tuvo su auge entre 1915 y 1930 y basaba su ideario en un cierto rechazo al progreso, la promoción de los valores religiosos y de la autoridad vertical que había sido usual en la época colonial y en los regímenes dictatoriales del siglo XIX. Las fuentes visuales que retomaron los artistas y maquetistas fueron los tipos góticos y las guardas xilográficas visibles en los primeros impresos mexicanos, las artes y oficios coloniales como la herrería, la cerámica (azulejos y talaveras) y las inscripciones lapidarias de los edificios públicos y religiosos novohispanos.

Por su parte, las corrientes de la gráfica “popular o artesanal” se advirtieron en la estilización de algunos motivos, objetos y materiales mexicanos tradicionales, como el papel de China—usado comúnmente para hacer guirnaldas decorativas y caladas para el día de muertos y otras fiestas del pueblo— y el uso de soportes no europeos, como el papel amate y los textiles y bordados con iconografía indígena.

La vertiente “neoclásica” era perceptible en impresos cuyas inspiraciones surgían de los elementos humanísticos, barrocos y neoclásicos europeos, que en el diseño gráfico mexicano se manifestaron en composiciones axiales y simétricas, el empleo de tipografía como Garamond, Elzevir, Didot y Bodoni, el uso de portadas casi exclusivamente tipográficas o con simples y austeras viñetas, cuyo motivo gráfico fuera un personaje de la mitología griega o romana o un mascarón o vasija de esas tradiciones.

Finalmente, lo “vanguardista” se manifestó de varios modos en la edición mexicana, algunos más rupturistas, otros decididamente más comerciales. Los patrones de composición combinaban texto y plecas de forma ortogonal; las tipografías —de palo seco, grotescas o geométricas, en pesos oscuros— estaban directamente vinculadas

con el impacto visual de los temas políticos y sociales que se busca representar, de manera más consistente, a partir de la década de los años 30. Las presentaciones más comerciales, por lo general, se decantaron por las características del *art deco*. Los principales elementos de este estilo –abstracción, descomposición formal en piezas elementales, linealidad y geometrización– funcionaron muy bien en la tipografía mexicana, ya que gran parte de los motivos visuales autóctonos –grecas, pirámides y la síntesis formal de las estructuras– se combinaron agradidamente con la simplicidad de las letras latinas.

EL ESTRIDENTISMO Y SUS ÓRGANOS DE DIFUSIÓN IMPRESA:
INFLUENCIAS E INSPIRACIONES

El estridentismo se ubica en la década de los años 20 del siglo XX, momento de fermento reivindicatorio de la cultura nacional en consonancia con postulados ideológicos posrevolucionarios; en el mismo periodo en que surgen las escuelas de pintura al aire libre y el renacimiento del grabado mexicano²⁸ que, junto con el movimiento muralista, formarán el frente cultural de Vasconcelos.²⁹

²⁸ Entre las figuras detonantes de esta nueva plasticidad es posible señalar al francés Jean Charlot, a quien se atribuye haber sido el redescubridor para México del grabado xilográfico y de la figura de José Guadalupe Posada.

²⁹ “Durante ese periodo surgen artistas como Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Luis Martínez, Fermín Revueltas, Xavier Guerrero, Germán Cueto, Guillermo Ortiz, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, que participarán en uno o más movimientos visuales, literarios y políticos. El estridentismo lanza su primer manifiesto el 1 de enero de 1923, encabezado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Miguel N. Lira, Mendoza, Salazar Molina y otras 200 firmas más, en que se anuncia una nueva literatura que coloca a México en el

Fue un movimiento híbrido porque de las escuelas europeas aprovechó todo lo que le servía para narrar el vértigo del siglo naciente sin dejar de atender la realidad local en la que estaba inmerso. Del futurismo italiano de Marinetti, de donde tomó la mayor parte de la carga conceptual, el movimiento mexicano replicó el interés por la tecnología, la velocidad y la estridencia sonora. Como lo refiere Schneider:

Del unanimismo, concebido por el francés Jules Romains, tomaron lo multitudinario, la marcha y la cadencia de las ciudades modernas, de los seres inmersos en lo que más tarde se llamaría la selva de asfalto. Del dadaísmo de Tristán Tzara adoptaron el juego puro, la destitución de la santificación del arte; inventar pero con la inocencia, la candidez y la gratuidad de las imaginaciones infantiles. Del creacionismo de Vicente Huidobro captaron la idea del poeta rival e igual a Dios, en cuanto que el arte es una invención idéntica al proceso divino de creación del universo. En fin, el estridentismo se parece al ultraísmo español por lo que este último tiene también de imitación, de síntesis de las anteriores (AAVV., 1998: s/p).

Ahora bien, identificar el contacto que tuvieron los artistas del estridentismo con las vanguardias europeas nos permite documentar

conjunto de las vanguardias internacionales. La labor del movimiento estuvo bien organizada, entre los artistas plásticos que participaron es posible citar a Diego Rivera quien realizó algunos poemas en forma de caligramas como el 'Irradiador estridencial', el propio Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Germán Cueto, quienes colaboraron tanto en sus libros como en portadas e ilustraciones y en las exposiciones que organizaron en el Café de nadie. También aparecen en algunos números de la revista *Horizonte* trabajos de los antes mencionados así como de Rufino Tamayo y José Clemente Orozco" (AAVV., 1998: 9).

las migraciones, flujos y contraflujos de conceptos literarios y visuales entre ambas orillas del Atlántico. En ese sentido, uno de los primeros acercamientos que experimentó Maples Arce con aquellas corrientes fue, por un lado, el conocimiento de los manifiestos futuristas, dadá o ultraístas; por otro, la entrevista que hizo a Siqueiros, testigo directo de los movimientos artísticos de Europa, y la revisión de publicaciones materia que llegaban a *Zig-Zag*, *Revista de Revistas* o *El Universal Ilustrado*, conocimiento que devino en vínculo tras la publicación del poema “Esas rosas eléctricas”, en 1921.³⁰

Sin embargo, aunque Maples Arce tuvo un conocimiento claro del matiz de cada una de esas vanguardias, su pretensión fue, si se quiere, más ecuménica e integradora, al punto de haber planteado:

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el

³⁰ “Con la publicación de mi poema ‘Esas rosas eléctricas’ en la revista *Cosmópolis*, que dirigía Gómez Carrillo en Madrid, me relacioné con otros escritores europeos. Guillermo de Torre me envió su manifiesto vertical y Humberto Rivas su revista *Vitra*, que hacía en unión de otros escritores jóvenes: Pedro Garfias, Gerardo Diego, Joaquín Rivas Panedas, Adriano del Valle, etc. De Francia y de Italia me llegaron libros y *plaquettes*, que leí con vivo interés, Marinetti me mandó sus manifiestos futuristas y algunas monografías ilustradas de los pintores de aquel momento: Boccioni, Severini, Soficci. De Francia recibí revistas y libros de Pierre Reverdy. André Salmón, Blaise-Cendrars, Pierre-Albert Birot, Phillipe Soupault, algunos de los cuales traté personalmente años después. Gran alegría me daba ver los paquetes con los sellos europeos en que venían las revistas y libros vanguardistas. En algunas de estas publicaciones aparecían cuadros de Picasso, Juan Gris, Braque y algunos otros pintores, que mostraba a mis amigos para despertarles la inquietud de hacer cosas nuevas” (Maples Arce, 1967: 124-125). El poema apareció en el número de *Cosmópolis* 34, de octubre de 1921.

plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio –sincretismo–, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual (Stanton *et al.*, 2013: 58).

Varios investigadores han señalado que en los trabajos gráficos de los estridentistas se hizo uso creativo de la tipografía como elemento formal, así como una iconografía de la modernidad –la radio, los rascacielos y los andamios, por dar ejemplos–, en la medida en que sus temas fueron extraídos casi exclusivamente del entorno y la vida urbana, y de los adelantos técnicos; también han señalado la importancia que tuvo la fotografía como nuevo elemento artístico, los tres medios impresos que generaron fueron: manifiestos, revistas y libros.

Manifiestos

El movimiento nace a finales de diciembre de 1921, justamente enarbolando la hoja volante *Actual No. 1*, redactada y firmada por Manuel Maples Arce, la cual incluye al final un “Directorio de Vanguardia”, extraído de las revistas de las vanguardias europeas y latinoamericanas. El *Comprimido estridentista* salió en la Ciudad de México; el segundo manifiesto apareció en Puebla, en 1923; el tercero en Zacatecas, en 1925; y el último en Ciudad Victoria, Tamaulipas, en 1926. Sin detenernos ahora en ellos, es preciso decir que en estos manifiestos es donde vemos replicarse más nítidamente los postulados de la nueva tipografía.

Revistas

El estridentismo procuró también tener órganos de difusión más continuos y diversos, ya que, además de los manifiestos, publicaron

revistas como *Irradiador* (1923), de la que aparecieron tres números. Poco después, cuando el movimiento se trasladó a la ciudad de Jalapa, en 1925, nació *Horizonte*, la más relevante de sus publicaciones periódicas, que alcanzó 10 números, y contó con el apoyo de un sector periodístico vinculado con el del semanario *El Universal Ilustrado*, dirigido en ese momento por el crítico y cineasta Carlos Noriega Hope.

Libros

Además de los anteriores, en sus cinco años de vida, el estridentismo produjo una valiosa obra literaria que se plasmó en libros. Aunque ha sido usual enlistar los títulos por sus autores, si atendemos a la cronología de aparición e imprentas que los hicieron, obtendremos otras miradas al movimiento. En este sentido material –que es el eje de nuestro estudio– es posible identificar tres momentos de las ediciones: el que corresponde a la producción en Cvltvra, Librería Cicerón y Ediciones Estridentistas (1921-1925) y el de las Ediciones de Horizonte (1926-1927). Al primer momento pertenecen: *Andamios interiores* (1922), *La señorita Etcétera* (1922), *Esquina* (1923), *Avión* (1923), *Radio (poema inalámbrico en trece mensajes)* (1924), *Urbe (súper poema bolchevique en cinco cantos)* (1924), y *El Pentagrama eléctrico* (1925).

En el segundo momento, que podríamos llamar “Jalapeño”, vinculado con Horizonte, apareció la trilogía *El Café de Nadie. Novelas*, de Arqueles Vela (1926), *El movimiento estridentista*, de List Arzubide, y *Poemas Interdictos*, de Maples Arce, todas con el mismo diseño de portada, a cargo de Ramón Alva de la Canal.

Por razones de espacio, en este trabajo sólo comentaremos tres obras: *Andamios interiores* (1922), *Esquina* (1923), y *Radio (poema inalámbrico en trece mensajes)* (1924), para contextualizarlas

al momento de la edición estridentista. Por carecer de datos documentales, no detallaremos las relaciones específicas de estas obras con los talleres de imprenta que los publicaron, mas es importante señalar que conocer y documentar ese vínculo es fundamental para entender la naturaleza material y tipográfica de la edición de libros estridentistas en su conjunto y en relación con los otros medios de que dispuso el movimiento.

LA EDICIÓN DE LIBROS ESTRIDENTISTAS: TRAVESÍA
INCONCLUSA HACIA LA TIPOGRAFÍA MODERNA

Andamios interiores

Entre diciembre de 1921 y enero de 1923 fueron publicados los dos primeros libros del movimiento, *Andamios interiores* y *La señorita Etcétera*. El 15 de julio de 1922 salió a la venta *Andamios*, que se había anunciado previamente en *Actual No. 3*. La obra, costeadada por Maples Arce, fue impresa por la Editorial Cvltvra, casa que se había fundado por iniciativa de Agustín Loera y Chávez y Julio Torri.³¹ Al decir de Carla Zurián, *Andamios* es el primer libro de vanguardia que apareció en México (2002: 33). Desde el punto de vista de las características de diseño, la portada es poderosamente llamativa, fue hecha por Vargas, quien probablemente era ilustrador de Cvultura, más al estilo de los postulados del diseño moderno, compuso el título en un plano inclinado, complementando los espacios inferiores con formaciones verticales, las cuales encuadran el subtítulo y el nombre

³¹ No es suficiente el espacio para hablar de esta editorial, pero remito al lector al libro *Cultura: 50 años de vida: los cuadernos literarios, la imprenta, la empresa editorial, 1916-1966*.

del escritor.³² Además de esa imagen, en los interiores hay un retrato de Maples realizado por Guillermo Ruiz.

La portada interior también estuvo hecha en xilografía y en los interiores se usaron tipos que están presentes en el *Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de maquinaria y materiales de imprenta*, de National Paper and Type Company, New York [1908]. Esto nos permite saber que eran materiales procedentes de diversas casas fundidoras norteamericanas como la American Type Founders, la Liberty Machine Co., la MacKellar, Smith and Jordan, la Barhant Brothers y Spindler y la Bruce Type Foundry. La frase *Andamios interiores* de la portadilla está compuesta en Post Old Style Roman n. 1, según el *Muestrario de tipos* (National Paper, 1908: 200), la tipografía de interiores es Bookman en su versión normal y *Old Style*,³³ y los descolgados de la composición están todos a mitad de página.

Esquina

Esquina, poemario de List Arzubide, se publicó a finales de 1923 bajo el sello Ediciones del Movimiento Estridentista, sin que pudiéramos, a la fecha, localizar si tal firma comercial existió en realidad o para este libro se elaboró en prensas prestadas o alquiladas. La portada de la obra es una xilografía bicromática de Jean Charlot, que presenta el cruce

³² Es importante recordar la obra gráfica homónima de Fermín Revueltas, que acompañó el poemario de Maples Arce.

³³ Bookman fue diseñada como una alternativa a la letra Caslon, para su uso en libros y anuncios sin perder legibilidad en cuerpos menores. En 1936, Chauncey H. Griffith de la Fundidora American Linotype realizó una actualización del diseño (National Paper, 1908: 173). Un espécimen de la letra puede verse en <http://www.marksimonson.com/fonts/view/bookmania>.

de una calle con edificios y portales en una agresiva perspectiva, en la zona superior del plano está la flecha que indica una esquina donde cruzan un perro y un hombre; en otro plano, y desde un edificio, un personaje observa los acontecimientos. Además de la portada, el grabador francés hizo un retrato del autor. Esta portada presenta un tratamiento parecido a la portada de *Andamios*, se emplea un tipo sin remates y muy negro, es decir, se hace evidente el contraste que predicaba la tipografía moderna; por el colofón sabemos que la obra salió de los Talleres Gráficos del mismo movimiento. Las letras de portada son parte del grabado en madera, mientras que en la portada interior se utilizó la tipografía Pastel Bold. Los interiores presentan una combinación de letras de palo seco condensadas para títulos y letras con remates para el cuerpo de texto. Los descolgados siguen presentándose a media caja.

Radio

El 8 de mayo de 1923 se inauguró la primera estación de radio en México, en cuyo contexto Maples Arce escribió “TSH” (Telegrafía Sin Hilos). Al año siguiente salía en *Cvltvra*, *Radio poema inalámbrico en 13 mensajes*, de Luis Quintanilla. En la portada de la obra, realizada por Roberto Montenegro, se hace un uso desarticulado de las letras, un verdadero juego visual, similar al que había realizado la revista española *ULTRA*.³⁴ La portada interior de la publicación, con una organización de la página mucho más axial, empleaba en varios de los poemas el juego de letras mayúsculas y minúsculas, la tipografía es Bookman. Los descolgados ya no son centrados, sino más elevados,

³⁴ Para una revisión de los números de la publicación, sugerimos revisar el sitio http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev.

las sangrías son abruptas, a diferencia de los dos casos anteriores, en la que la distinción de párrafos se marca con línea en blanco, es decir, que los textos tienden a la forma de bloques.

En contraposición con las obras anteriores, las que salieron con sello de Ediciones de Horizonte presentan una estética distinta: el primer elemento que salta a la vista es que el tratamiento de las portadas tiende a formar una imagen de colección, es decir, que se emplean letras de madera cortadas expofeso para formar el nombre del autor, el título y también hay una especie de logo de la editorial: la portada –en una cartulina clara semirígida y que ahora tiene solapas grandes– es bicromática (negro y azul, negro y anaranjado, etc.), y ya no hay imágenes en ella, salvo la pequeña viñeta con un horizonte estilizado en la contraportada a manera de identificar editorial. La tipografía empleada para el cuerpo de texto (al menos en *El Café de Nadie* y *Poemas interdictos*) es Cheltenham, aunque en los interiores se juega también con la familia Globe Gothic Condensed, una letra sin remates, bastante “espigada”. En ambos casos, además, ya se incluye en los interiores el uso de plecas, una de las características del diseño moderno.

Si analizamos los colofones de esta época de diseño, apreciaremos que las obras fueron impresas en Jalapa, en el caso de *Poemas interdictos* se señala que el libro se acabó de imprimir en esa ciudad, el 3 de agosto de 1927, que contiene un retrato del autor, obra del pintor Leopoldo Méndez, y que la formación y el tiraje corrieron a cargo de los obreros Víctor Hernández Gallardo y Miguel A. López.

No será hasta el último libro del grupo, *El movimiento estridentista*, donde vemos conjugarse claramente varios de los postulados de la nueva tipografía en conjunto, a saber: el uso de letras sin remates de distinto peso y tamaño; el uso de plecas como elementos que permiten gestionar la arquitectura interna del espacio interior de la página; el uso de letras minúsculas en algunas de las firmas. Se recurre, además, a la fotografía, pero no se dejan de lado las tallas en madera,

a la manera y con el aroma visual de la etapa anterior. El lenguaje de esta edición es más cercano al de los manifiestos y publicaciones periódicas del grupo, es decir, sólo en esta obra podríamos localizar de manera más lograda, sistemática y consistente un vocabulario y una sintaxis tipográfica moderna. Encontramos aquí que sólo al final de sus propuestas bibliográficas, y cual canto de cisne, el movimiento logró ecualizar su lenguaje literario y sus propuestas de diseño y tipografía en una clave de vanguardia y modernidad. El colofón de la obra indica: “Se acabó de imprimir este libro que encierra el relato del único movimiento revolucionario-literario-social de México, el día 31 de diciembre de 1926. Su aparición inaugura el año de 1927. Fue encargado de su formación el señor Francisco D. Mora y del tiro el señor Emilio Colón G.”.

No resulta poco curioso este desfase visual y de propuesta estética desigualmente rupturista entre las publicaciones periódicas y los libros de los estridentistas, que quizá se pueda explicar en modelos de producción bibliográfica más conservadores y arcaizantes en relación con el que era usual en las revistas, y también con la participación más delimitada de algunos actores en ambos medios: a la agilidad gráfica que propusieron Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez en los manifiestos, en *Horizonte e Irradiador*, no hubo un grupo de contrapunto que permitiera que en los libros del grupo se respirara el mismo vórtice de viento renovador.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1988), *El estridentismo. Un gesto irreverente*, catálogo de la exposición, México, Conaculta-INBA.

Álvarez, Manuel F. (1900), *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional*, Talleres de la Escuela de Artes y Oficios para Hombres.

- Antúnez, R. (1985), “El estridentismo: una literatura de vanguardia”, *Mascarones*, núm. 6, oct.-dic., México, pp. 7-9.
- Bain, Peter y Paul Shaw (2002), *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*, Valencia, Campgràfic.
- Burke, Christopher (2000), *Paul Renner, maestro tipógrafo*, Valencia, Campgràfic, 256 p.
- Calinescu, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernidad*, Madrid, Tecnos.
- Castañeda Barrera, Eva (2007), “El estridentismo: una literatura fundacional”, Tesis de Licenciatura, México, UNAM.
- Catapodis, Miguel (2014), *Tipometría*, Valencia, Campgràfic.
- Córdoba, Patricia (2009), *Modernidad tipografía truncada*, Valencia, Campgràfic.
- Córdoba Pérez, Armando (1971), “El movimiento anarquista en México, 1911-1921”, Tesis de Licenciatura, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- Cultura: 50 años de vida: los cuadernos literarios, la imprenta, la empresa editorial, 1916-1966*, México, Editorial Cultura.
- De Micheli, Mario (1974), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Seix Barral.
- Escalante, Evodio y Serge Fauchereau (2012), “Presentación”, *Irradiador*, Espejos de la Memoria (1), UAM-I, edición facsimilar.
- Escalante, Evodio (2013), “Los noventa años de *Actual No. 1*. Observaciones acerca del manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce”, *Signos Literarios*, 15, enero-junio, pp. 9-30.
- Fabio Sánchez, Fernando (2007), “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México, post-revolucionario de 1921 a 1934”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 33, núm. 66, pp. 207-223.
- Fundición Mexicana de Tipos (1901), *Catálogo y lista de precios de tipos para imprenta. Fabricados por las afamadas casas de Estados Unidos American Type Foundry Co. y Barhbart Bros. & Spindler*.

De venta exclusivamente en la República Mexicana por la Fundición Mexicana de Tipos, México.

Garone Gravier, Marina (2003), “Tipografía y diseño industrial: estudio teórico e histórico de la representación tipográfica de una lengua indígena”, Tesis de Maestría, México, UNAM.

Garone Gravier, Marina (2010), “Diseño y tipografía que forjaron patria”, *México Ilustrado. Libro, revistas y carteles 1920-1950*, Valencia, RM, pp. 55-64.

Garone Gravier, Marina (2012), “Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglos XVIII-XX)”, en Marina Garone Gravier y Ma. Esther Pérez Salas (comps.), *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM-Ediciones del Ermitaño, pp. 233-266.

Gill, Eric (2004), *Un ensayo sobre tipografía*, Valencia, Campgraphic, 232 p.

Imprenta Nuevo Mundo (1947), *Caracteres y viñetas: un muestrario de los tipos que se usan en la Imprenta Nuevo Mundo*, México, Imprenta Nuevo Mundo.

Kinross, Robin (2008), *Tipografía moderna. Ensayo de historia crítica*, Valencia, Campgràfic.

La vanguardia aplicada: tipografía y diseño gráfico (1890-1950) (2012), Madrid, Fundación Juan March, catálogos de la exposición.

Leclanche-Boulé, Claude (2003), *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, Valencia, Campgraphic, 216 p.

Lenz, Hans (1990), *Historia del Papel en México y cosas relacionadas. 1525-1950*, México, Porrúa.

List Arzubide, Germán (1923), *Esquina: Poemas*; [dibujos de Jean Charlot], México, Talls. Gráfs. del Movimiento Estridentista, Descripción: [32] p.: il.; 23 cm. Clasificación: EFGB 086.1 MIS.7, Clasificación: REV 972.09:861 LIS.e, México, Biblioteca Nacional de México.

- List Arzubide, Germán (1926), *El movimiento estridentista*, Jalapa, Veracruz, Ediciones de Horizonte, Descripción: 106 p.: il. (algunas col.); 19 cm. Nota: Autógrafo ej. Colección Especial Rafael Heliodoro Valle: “Pedro Gringoire que ignora qué es el estridentismo, este libro como una obra de misericordia “enseñar al que no sabe”, G. List Arzubide. IV-3-933”, Clasificación: EFGB M861.09 LIS.m., Clasificación: ERH M861.09 LIS.m., Clasificación: G M861.09 LIS.m, México, Biblioteca Nacional de México.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1994), *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Biblos, Buenos Aires.
- Maples Arce, Manuel (1922), *Andamios interiores: poemas radiográficos*, México, Cvltvra, Descripción: 1 v.; 21 cm., Clasificación: G M861.4 MAP.a, México, Biblioteca Nacional de México.
- Maples Arce, Manuel (1927), *Poemas interdictos*, Jalapa, Veracruz, Ediciones de Horizonte, Clasificación: EFGB M861.4 MAP.p., Clasificación: ERH M861.4 MAP.p, México, Biblioteca Nacional de México.
- Maples Arce, Manuel (1967), *Soberana Juventud*, Plenitud.
- Mata, Rodolfo (1999), “Las ideas estéticas del estridentismo”, *Literatura Mexicana*, vol. 10, núm. 1-2, México, pp. 119-159.
- Mojarro Romero, Jorge (2009), “Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia”, *Hipertexto*, núm. 10, pp. 74-81.
- Mora, Francisco Javier de (1999), *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Universidad de Alicante, 177 p.
- National Paper and Type Company (1908), *Muestrario de tipos y catálogo ilustrado de maquinaria y materiales de imprenta*, New York, Clasificación B 655.2 NAT.m, México, Biblioteca Nacional de México.
- Pappe, Silvia (1998), “El estridentismo atrapado en los andamios de la historia”, Tesis de Doctorado, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

- Pappe, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM-A.
- Porstman, Walter (1920), *Sprache und Schrift*, Verlag d. Vereins Dt. Ingenieure.
- Puchner, Martin (2006), *Poetry of the Revolution: Marx Manifestos, and the Avantgardes*, Princeton University Press.
- Quintanilla, Luis, Kyn Taniya [seud.] (1924), *Radio: poema inalámbrico en trece mensajes*, México, Cvltvra, Descripción: 29 p.; 22 cm. Nota: Fondo Luis G. Urbina, Clasificación: G M861.4 QUIN.r, México, Biblioteca Nacional de México.
- Secretaría de Fomento Talleres de Imprenta y Fototipia (1913), *Catálogo de tipos, orlas y rayas*, México, Talleres de Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, México.
- Stanton, Anthony et al. (2013), *Vanguardia en México 1915-1940*, México, MUNAL.
- Thibaudeau, Francis (1924), *Manuel français de typographie moderne*, París, Bureau de l'édition.
- Tinker, Miles A. (1966), "Experimental studies on the legibility of print: an annotated bibliography", *Reading Research Quarterly*, vol. 1, núm. 4, pp. 67-118.
- Trapiello, Andrés (2006), *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic.
- Tschichold, Jan (2010) [1928], *La nueva tipografía [Die neue Typographie]*, Valencia, Campgràfic.
- Valle Gager, Carlos (1926), *El renacimiento de las artes gráficas en México*, México, Manuel León Sánchez.
- Vela, Arqueles (1926), *El Café de Nadie: novelas*, Jalapa, Veracruz, Ediciones de Horizonte, Descripción: 93 p.; 21 cm. Clasificación: G 082.1 MIS.320, México, Biblioteca Nacional de México.
- Vlcková, Lucie (ed.) (2006), *Letra y fotografía en la vanguardia checa*, Valencia, Campgràfic, 220 p.

- Wong Savioni, Khená, “Elementos estridentistas en Tirano Banderas”, *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, julio-septiembre 1990, núm. 75, pp. 111-122, <http://hdl.handle.net/123456789/1832>, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1832>
- Zurián, Carla (2002), *Fermin Revueltas. Constructor de Espacios*, México-RM-INBA.
- Zurián de la Fuente, Carla Isadora (2010), “Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos: la revista *Irradiador*”, Tesis de Maestría, México, UNAM.

VANGUARDIAS AUTÓCTONAS:
RECORDANDO A LUIS MARIO SCHNEIDER

*Fernando Curiel**

Para Roberto González y el Club de Tobi

A Rebeca Barriga

Para mi hermana Guadalupe

TABLA DE MATERIAS

Señoras, señores.

Con su venia, me ocupo con alguna largueza de los siguientes asuntos:

- a) Vocablos al pelo.
- b) Perspectiva generacional.
- c) ¿En un esquina, estridentistas?; ¿Contemporáneos, en la otra?
- d) ELE-EME-ESE.

A darle que es mole de olla, como no dijo, pero pudo haber dicho,
Maples Arce.

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

VOCABLOS AL PELO

En desorden alfabético, pero orden conceptual: descubridor, conquistador, adelantado, encomendero. Sí, lo admito, muy siglo XVI.

El primero de la lista, el que abre el juego, hartado del terruño –familia, paisaje, costumbres, rituales, sino– pone la Pica de Flandes en Terra Incógnita; el segundo, sienta sus reales en parajes por otros descubiertos; el tercero traza, a partir de lo descubierto, pasos, rutas, geografías; el cuarto, por último, explota a la población nativa descubierta y conquistada.

Para nuestros más remotos orígenes, tenemos que Cristóbal Colón queda en Descubridor, al que nada detuvo hasta el desfalleciente “¡Tierra a la vista!”. Cortés, por su parte, funde al Conquistador, al Adelantado y al Encomendero. Nada digo de los arcaicos orígenes precolombinos, mundo también de descubridores, conquistadores, adelantados y encomenderos, porque mi utillaje occidental no alcanza a comprender su *weltanschauung*, para mí impenetrable. Otra. Pero enorme es mi admiración por su urbanismo, tema pendiente de hondos análisis –juízo, por cierto que, a *Visión de Anáhuac*, el gran poema-reportaje de Alfonso Reyes, escapa la nota radical de la capital mexicana: el artificio, no junto sino *contra* la Naturaleza.

¿Y Luis Mario Schneider, a nos venido desde el Cono Sur?

Respuesta: una larga frecuentación a partir de los setenta, interrumpida por mi misión nicaragüense –asuntos de agregaduría cultural, fallido Instituto Mexicano de Cultura, y quién iba a pensar que Daniel Ortega acabaría emulando a Anastasio Somoza...

Decía que una larga frecuentación, la íntima amistad vía constantes encuentros, telefonía –todavía Galaxia Graham Bell–, fiestas y Club de Tobi; me lleva a la conclusión de que Luis Mario reunía los cuatro vocablos –aunque cabría hablar, con mayor puntería, de temperamentos.

Al canto.

Descubrió, curioso, intenso, osado para su circunstancia, parajes desconocidos. La Ciudad de México y, en la capirucha, Coyoacán, principalmente; Madrid y Barcelona; París; Austin; y su amado Malinalco. Claro trazo: del profundo Sur Continental al Estado de México.

Conquistó tierras simbólicas –y por demás terrestres.

Abrió tesonero parajes, rutas, temas.

Y puso a trabajar a destajo a no pocos semejantes en sus encomiendas.

Y, a estas alturas, reparo en la ausencia de un vocablo/temperamento más. Reparo, aclaro, en el doble sentido de caer en cuenta y enmendar. Trapo y palito. ELE-EM-ESE cronista de sus tiempos y aventuras. Así, pues: descubridor, conquistador, adelantado, encomendero y cronista.

DIGRESIÓN

Noche taxqueña hubo –Taxco, aquí nomás, tras una cadena de lomitas y cerros–, en que reuní, en la casa materna en el barrio de La Veracruz –lugar de uno de los tres campamentos mineros que configuran el Real de Minas–; picándolos, azuzándolos, a Luis Mario Schneider y Fernando Tola de Habich. En mi lista de cuáis, que la Muerte viene achicando, otro gran descubridor/conquistador/adelantado/encomendero/cronista.

¿Rivales ELEEME y mi tocayo? Rivales, sin lugar a dudas.

Fanegas de tierra de por medio.

Uno aquí, en Malinalco.

Otro en Santa Rita Tlahuapan, Puebla –y de unos años para acá, en la otra orilla Atlántica, Barcelona y Mollá arriba, en su Masía Catalana.

Ambos venidos de fuera –Córdoba, Argentina; Lima, Perú.

Bibliófilos, negociantes de libros, editores, “tiburones”, caciques en lo suyo. Dueños, Luis Mario, de la literatura y la Kultur principalmente del siglo XX; mi tocayo, del siglo XIX. Y caigo en la cuenta de que, no obstante las visitas frecuentes, poco examiné de las posesiones hemerobibliográficas de Luis Mario. En cambio, señoras, señores, fui uno de los afortunados que, en estancias tlahuahpeñas inolvidables, recorrió y usufructuó estantes pletóricos: libros, periódicos, revistas, folletos. Purititas primeras ediciones. Todo el siglo XIX a la mano.

EL MATCH

No que la sangre llegara al río. Ahí corría—hablo, claro, figuradamente. Ambos en plenitud. Pensé, y lo expresé, que, esa noche, en mi Álbum Sentimental, sólo faltaba otro fraterno del alma, también venido de fuera. Luis Guillermino Piazza. Mis tres editores incondicionales—Carlos Montemayor, al frente de la *Revista de la UNAM*, se quiso hacer pato con mi primer asomo al orden imaginario de Juan Carlos Onetti; Ricardo Pérez Monfort, con el mismo encargo revistero, quiso repetir la faena con mi prólogo a *Hijo de Lampazos*. Nemesio García Naranjo en sus memorias (¿sólo porque mi personaje fue huertista?); Mortiz rechazó mi filosa *Navaja*, aduciendo que me adelantaba al tiempo de madurez extrema en que se vale jugar con la literatura, sus géneros...Y así por el estilo.

Pero invoqué a Piazza y los dos púgiles me escucharon como si oyeran repicar a misa. Par de engreídos... Ni una flor al autor de *La mafia* y *El país más viejo del mundo*. Ni una.

¿Además de lo anterior, hubo coincidencias? Sí, varias.

La colonización a las que los “Profesors” de los Departamentos de Español de las universidades gabachas someten a la investigación local.

La verdadera dimensión de los santones Bruhswood, Menton, Leal, Hinojosa, Skyrius –fue Menton, si no me equivoco, quien preciso que gracias al *Boom!*, cuya paternidad se disputan dos industrias, la castrista cubana y la editorial catalana, los extrajo de oscuros parajes académicos rumbo a los reflectores. Como estrellas del deporte o de la música pop.

El significado y urgencia de aquellos trasfronterizos Encuentros de Mexicanistas que, quién sabe quién, por sus pistolas, o canceló o dejó morir.

Anécdota. Aún recuerdo la noche de bares y jazz, en la Sexta –no la Demarcación chilanga, sino la mítica calle de Austin, Texas–, en que Schneider, para demostrar la No-Universalidad que pregonaban sus acólitos, preguntó al primer transeúnte al tiro, un chico afroamericano, si conocía la obra de Octavio Paz. Respuesta por supuesto negativa. Choteando a Paz, él, Luis Mario, cómplice de uno de las mejores compendios de la obra mexicana de don Octavio.

Sigo con el *match*.

Cuentas pendientes. Con pelos y señales: tú esto, tú lo otro. Los difíciles comienzos en tierra azteca. Tola: el arrogante burócrata que, dueño de presupuestos y consigna heredada –“La de XIX mexicano no es literatura”–, aplastó su formidable *Matraca*. Decisión que el tocayo tuvo, y así lo expresó por escrito, como “Acto de barbarie”.

La morosa incorporación de Schneider a la investigación universitaria.

PERSPECTIVA GENERACIONAL 1

Perdón por la expresión, pero el desmadre empezó a causa del Ateneo de la Juventud. Visiones encontradas. O tropa digna de incluirse en el Olimpo donde desfilan los Niños Héroe. O, por el contrario, tropa sobrevalorada, fruto de la Auto o de la Hetero mitificación. Ni caso tiene dar nombres de los protagonistas de tal trifulca.

No. Mejor, sí. José Luis Martínez y Carlos *Monsi* Monsiváis. Aunque José Luis datando estrictamente el movimiento en 1910, en olvido de buena parte del Iceberg. Y Carlos dinamitando de plano el friso, la estatua colectiva.

Lo incuestionable es que la estéril diferencia –no puedo calificarla de otro modo–, canceló, cerró el paso a dos territorios de apremiante pesquisa. El previo a 1906, año de la revista *Savia Moderna*, y el posterior a 1929, cuando uno de los suyos, rejego y todo, pero ateneísta por los cuatro costados, José Vasconcelos, falla en su compulsiva obsesión de sentarse en la Silla Presidencial –¿para reelegirse una y otra y otra vez?

A duras penas, aunque con brillo, se ha dado lo suyo, al modernismo, Manuel Gutiérrez Nájera y su *Revista Azul* incluidos.

A duras penas se incursiona en la bullente vida literaria, que es decir cultural, que es decir político cultural, de los treinta y los cuarenta; de los cuarenta al 68; del 68 al Crack y Los Enterradores –paradójico repunte del concepto generacional, tan vilipendiado a diestra y siniestra. Salvo, claro, excepciones.

Hablamos, señoras, señores, de un poco más de 100 años: 1898-2000. Siglo y pico. O un pico más un siglo de patrias letras.

ANOMALÍA

Proceso el anterior, visto normalmente –anormalmente– a retazos, sin el hilado dialéctico que lo sustenta. Más campo de batalla entre Tlatoanis –y sus feligresías–. Más escenario de una Guerra Sucia Cultural marcada por el ninguneo, el olvido a medias, la franca desaparición o el borrado inmisericorde.

Aquí sí vienen al caso los nombres levantados, encobijados, desaparecidos. Federico Gamboa, José Juan Tablada, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Nemesio García Naranjo, Mariano Silva

y Aceves, Díaz Duffo Jr., Antonio Castro Leal, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Agustín Yáñez, Efraín Huerta, José Revueltas, Luis Spota. Y un nutrido etcétera.

¿Levantados, encobijados, desaparecidos dónde? En las revistas y suplementos facciosos, en los seminarios sectarios, en las políticas parciales de contratación de académicos, en homenajes y conmemoraciones y congresos tendenciosos.

El equivalente de lo que ocurre en el Campo del Poder Político. Como si la Revolución mexicana, nuestro *deep web*, nuestro fondo profundo, aunque arda y solivante saberlo, no hubiera sido: las revoluciones mexicanas. Como si se hubiera separado, sin conexión posible, a modo de falla geológica, viejo y nuevo régimen. Encobijados, desmembrados, Porfirio Díaz, Bernardo Reyes, Los Científicos, Justo Sierra si me apuran –ya no digamos Ezequiel A. Chávez– los intelectuales –un titipuchal– colaboradores del espadón Victoriano Huerta. El propio Chacal.

PERSPECTIVA GENERACIONAL 2

En la medida que Piazza influyó en mi estilo, pop, experimental, urbano, que no distingue entre el ensayo y la narración, la autobiografía y el reportaje objetivo, muy *New Journalism*; Tola, para el XIX, y Schneider para el XX, esclarecieron las claves de mi *modus operandi* como investigador –lista que, en realidad, abre con Henríque González Casanova y Emmanuel Carballo–; y ya que en reconocimientos, que es decir gratitudes, ando, añadido a Rubén Bonifaz Nuño, José Luis Martínez, el José Emilio Pacheco de *Inventario y Antología del Modernismo...*

¿Qué claves?

1ª. La obra individual, por excepcional o genial que sea –el Duque Job, el Príncipe Guzmán, el Emperador Paz–, se inscribe en una camada, una época, una o varias corrientes o tendencias.

2ª. La literatura instaura un proceso, no pocas veces sinónimo de contradicción, opacidad, complejidad.

3ª. El de la literatura es un sistema que se debate entre el canon y la subversión.

4ª. En naciones como la nuestra, innata es la correspondencia entre las artes y la correlación con la ideas –intelectuales, políticas, sociales, educativas.

5ª. Una promoción ejemplar es la que mira, al mismo tiempo, en dirección de América Latina y España.

Bien.

Mi personal asidero, muleta, eje, tabla de naufragio: la generación. Típica de coetáneos. O atípica de contemporáneos. O galáctica de coetáneos y contemporáneos. O de coyuntura –una revista, que desaparece a los pocos números, una protesta, un manifiesto, una antología.¹ Lista que, a la luz del examen de la promoción de 1914, impone una especie más: la de individualidades coetáneas, sin plena y sostenida agenda común, escasos episodios compartidos, pero identidad de época incuestionable. Los de catorce: Paz, Huerta, Revueltas, Beltrán, Solana y los que faltan por indagar/enlistar.

Conclusión: en los cuatro primeros casos –coetáneos, contemporáneos, constelación, coyuntura–, los árboles forman el bosque; en el quinto, el bosque forma los árboles.

Pero una triple advertencia que el auditorio/lectorado me agradecerá.

1ª. Sale sobrando la, más que obsesión, necesidad de medida con vara exacta, matemática, la duración de los equipos. Que 13, que 15, que 30 años.

¹ Ni modo: autopromoción. Para el tema, véase mi *sigloveinte@lit. mex. Amplio tratado de perspectiva generacional* (2008).

2ª. Las metáforas aquí aplicables ya no son, como en los tiempos del clarividente Ortega y Gasset, las biológicas sino las geológicas. Nada desaparece, si la materia es valiosa, en el suelo cultural. Se sedimenta. Y puede, cuando nadie se lo espera, aflorar.

3ª. Raimundo Lida cita/interpreta a mi tocayo Fernand Baldesperger. Este último:

insiste más bien en la desigualdad de ritmo con que se cumplen los procesos históricos. La idea de una sucesión regular de edades humanas deriva, nos dice, del viejo símil homérico de las generaciones que se renuevan y suplantán como el follaje de los árboles. Pero si consideramos de cerca la sucesión de las formas culturales, de los modos colectivos de sensibilidad y pensamiento o técnica, encontraremos no sólo coincidencias y superposiciones, sino además frecuentes cambios de ritmo. La marcha de la literatura, sujeta a complicados influjos, se retarda unas veces y avanza otras con más prisa que la acostumbrada (Lida, 1983: 30-31).

Más claro ni el agua.

Y, con base en lo anterior, mucho me place informar que Luis Mario, sus exploraciones y ediciones, especialmente sobre estridentistas y contemporáneos, me abrieron anchurosas las puertas del Pos/ateneísmo. Lo reconozco, en su Museo Malinalco, y pago mi deuda.

AL BLANCO

Más todavía. ¿Por qué nuestra manía, cuando a duras penas aceptamos al autor colectivo, de estudiar tal o cual pandilla de polígrafos, como islotes aislados? No, suma, no tal más cual y las generaciones que las precedieron y las de después. Modernistas pero

no positivistas. Contemporáneos pero no estridentistas. Medio Siglo pero no Generación de Casa del Lago.

Y no dudo que tamaña histórica manía, pura resta, tenga su origen en nuestra compulsión de fraguar la Divinidad Letraria: Única, Nacida de Sí, Venus de Aguas Autógenas. Y si Nobel, ya la hicimos. ¿Por qué no irrumpieran juntas, o casi juntas, las novelas *Sol de otoño*, de Rafael Solana, *Casi el paraíso*, de Luis Spota, y *La región más transparente del aire*, de Carlos Fuentes? ¿Por qué el boicot, sobre todo a la segunda? Con los antecedentes de *Santa* —¿quién es Federico Gamboa?, pedanteará Carlos Fuentes en la Encuesta Landeros—, de *La sombra del caudillo*, de *Piratas del Boulevard*, de las páginas capitalinas de las memorias del Vasco Vasconcelos, y de *Ojerosa y pintada*; otra hubiera sido, en su arranque contemporáneo, la variedad y temporalidad de nuestra novela urbana.

Por cierto (puntos suspensivos).

MONOPOLIZACIÓN

Estamos, ya se sabe por simple saturación publicitaria, en el *Annus Pax*. Que llamo Tsunami Paz. No me detendré, ahora, en la oportunista Comisión Especial de la Cámara de Diputados, que a partir de su presidenta, oriunda del PANAL —mini partido desacreditado si los hay—, supongo integrada por añosos y agudos conocedores de la obra del hijo de Mixcoac, habitante de San Ildefonso, ciudadano del mundo.² Ni

² Ocasión habrá de comentar la ceremonia en la que el presidente de la República se identificó con el Paz crítico de La Pirámide, y la “Precisa” de la Comisión Especial se reventó un discurso francamente temerario. ¿Sabía usted que intelectuales hubo, que por haber recibido críticas de Paz —imagino que mercedas—, lo ningunearon? ¡Cáspita! ¿Sabía usted que, en una tradición de excepcionales promotores culturales, sólo cuentan para la legisladora que no tocó en suerte, dos, Vasconcelos y su sucesor Paz? ¡Recontracáspita!

en el cambio de la carta programática de la W, que junto a sponcios como el del director de Publicaciones de Conaculta –así se le presentó, cual título nobiliario–, nos regaló la lectura paceña de Margarita, la Reina de la Cumbia. Ni en el número especial de la revista *Letras Libres*, que se quiere, pero a mi juicio no puede, dado el cambio de circunstancias, Tercera Época de *Plural*.

Sí me detendré, en cambio, en la programación conmemorativa de Conaculta, institución a cuyo establecimiento, junto con el Fonca y el Sistema Nacional de Creadores, contribuyera decididamente Octavio Paz. Entiendo que así como presupuestalmente, en el plano federal, se estableció el subprograma Michoacán, otro tanto ocurrió para las fiestas casi patrias OP. La que podríamos llamar Comisión Oficial eligió varios escenarios. El Colegio Nacional, el Palacio de Bellas Artes y la Biblioteca de México. Serie de Conferencias; recital de poesía –9 recitadores; exposición bibliográfica– rematada por una Magistral de Le Clezió; y, por último, retrato colectivo –24 retratistas.

Serie de conferencias. “Octavio Paz y la historia de México”; “Revuelta, rebelión, revolución: ayer y hoy”; “Fanatismo de la identidad”; “La democracia en el orbe hispanoamericano” –fuera, supongo, Cuba, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Oaxaca, Michoacán, Guerrero y algunas Delegaciones Políticas del Distrito Federal–; y, por último, “La letra y el cetro”.

Salta las preguntas a los anteojos. ¿Y las definitivas deudas, influencias? ¿Y los compañeros de Ciudad, Ruta, Lecturas? ¿Y la estructural coyuntura familiar, barrial, escolar? Nadita de eso según se lee en el programa de conferencias. No. No. Paz autogenerado –lo que pudo suceder en Brooklin o en Chelsea o en la Isla de San Luis. Yo Soy Yo y mi Circunstancia que Soy Yo Mismo.

Razones cronológicas, pero también presupuestales, opacaron desde ya los centenarios de dos más de los integrantes de la Generación de 1914: Efraín Huerta y José Revueltas.

Por último, de haberme preguntado, yo hubiera sugerido el Programa Equis de Poesía en Voz Alta, que tuvo, entre directores de teatro, escritores, plásticos y músico, a Paz como coautor. Concebí el programa de esta guisa:

PRIMER ACTO. Lectura en atril, de una selección de poemínimos de Huerta, a modo de reto, duelo verbal –mi poemínimo mata al tuyo.

Telón.

SEGUNDO ACTO. Escenificación de *Sinfonía pastoral* de Revueltas, con proyección cinematográfica y presencia ominosa del frigorífico que “enfriá” al amante.

Telón

TERCER ACTO. Montaje psicodélico de pasajes de *El Mono gramático* de Paz con profusión de imágenes y música de la India.

Telón.

Retomo el hilo.

VANGUARDIAS

Hablaba de mi deuda con Luis Mario Schneider, para el gremio taxista de Malinalco, “El alemán” no “El argentino”. Que conste en actas que las generaciones no son un: “¡Después de nosotros el Diluvio!”, un “¡Que arda Troya!”. Aunque lo presuman, se lo propongan. Todas, todas, todas –cantaría Shakira– forman parte de un clima específico, nacional e internacional. Y sociopolítico. Son a la par causa y efecto. Expresan y adivinan una época. No es de imaginarse al inglés Bloomsbury Group en la Guerra Fría. O al Noveau Roman parisiense, en la entre guerra 1918-1939. La edad victoriana es consustancial al primero. La Francia degaullesca al segundo.

Al grano.

Sostengo que, con semejanzas y diferencias, simpatías y oposiciones que palia el tiempo, los Maples Arce, Arqueles Vela, List Arzubide, Gallardo, Kin-Ta-Nilla –tío de mi querida Susana Quintanilla–, Dinner, Orozco Muñoz; y los Villaurrutia, Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Cuestas, Gorostiza, Novo, Pellicer, Owen...

...participan –provocativamente los primeros, recatadamente los segundos–, de un mismo impulso: internacionalizar el rancho, renovar a fondo, cosmopolitizar, sincronizar el reloj, estar *avant gardé* o cuando menos al día, en la modernidad de aquel entonces. Hoy por hoy podemos reconstruir el entero proceso: el contexto, las iluminaciones y las opacidades; en resumen, las antecedencias, concomitancias y consecuencias sobre las que Alfonso Reyes exigía reparar en todo suceder cultural –que en efecto lo sea.

Antecedencias. Manifiesto Cosmopolita –y París era el centro del Cosmos– versus Manifiesto Nacionalista –mi paisa Altamirano–, del tropel modernista encabezado en sus principios por el desprendido Jesús E. Valenzuela y el acumulador José Juan Tablada.³ Y, en seguida, el Manifiesto Universal en lo general y Nacionalhispanoamericano, en lo particular, de la Revuelta Ate-neísta. Las vanguardias vernáculas, estridentistas y contemporáneos, se asientan en un piso desbrozado por el modernismo –tantos como poetas modernistas hubo, nos instruyó José Emilio– y el Ateneo de la Juventud.

Concomitancias. Las, en lo epidérmico, tensas, broncas relaciones entre los de *La Hoja Volante Actual* y la revista *Irradiador*, y los de

³ *Notita cultural.* En efecto, el primero muere en pobreza, la antigua fortuna hecha trizas, el segundo, con todo y el saqueo zapatista de su reducto japonés en Eleuterio Méndez –ahí trabajé escribiendo comics para el inolvidable Guillermo Mendizábal–, propietario tanto en la colonia del Valle como en Cuernavaca, Morelos. Concluye *Notita cultural.*

la revista *Contemporáneos*. Con el remate, ajuste de cuentas, golpe político de estado poético, de la antología de 1928.⁴

Consecuencias. La reencarnación, de los estridentistas, en la Contracultura de La Onda y, de los Contemporáneos, en la Generación de Casa del Lago –no confundirla, como suele confundirse, con la de Medio Siglo.

Gran síntesis

Hacia 1997, 1998, parte de una serie de antologías generacionales programadas para la Biblioteca del Estudiante Universitario, solicité al estridentólogo Luis Mario Schneider la correspondiente a la turba maplesarcesca. Fruto acabado, succulento: *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, selección de textos e introducción Luis Mario Schneider, México, BEU; primera edición, 1999; primera reimpresión, 2007; segunda reimpresión, 2013.

Un éxito, pues.

Ahí leemos:

“No escuela, movimiento, el estridentismo es por antonomasia la vanguardia más ruidosa de la cultura mexicana. Como toda avanzada se apoyó en el escándalo y el gesto provocador para conquistar el cambio, para propiciar la ruptura y para imponer la contemporaneidad”.

En cuanto al reclutamiento y a la estructura interna, dos de las coordenadas de mis exámenes generacionales, señala:

“En sus filas agrupó poetas, ensayistas, dramaturgos, pintores, dibujantes, fotógrafos, grabadores y músicos, también líderes y

⁴ Para la historia interna, grilla, quien seleccionó y/o excluyó a quién, *vid.* La oportuna contribución de otro entrañable, el también desaparecido Guillermo Tovar de Teresa (1994: 62-63).

cortezanos que, apoyados en la emoción y la acción, redondearon en aproximadamente cinco o seis años el triunfo de la nueva estética y el señalamiento de la dinámica juvenil y renovadora”.

Lo cierto es que para el año de su insurgencia, 1921, las vanguardias originales, las europeas, ya habían separado las aguas: dadaísmo, futurismo, cubismo, constructivismo, etcétera. ¿Por cuál se inclinaba el estridentismo? Leed:

“A imitación principalmente del futurismo comenzó a dar sus primeros pasos, pero a medida que la Revolución Mexicana comenzaba a contaminar. A fusionarse a la creación intelectual, adaptó su ideología y creó una simbiosis entre la imaginación y la teoría social” (Tovar de Teresa, 1994: V).

DONDE CONTINÚA EL ANTERIOR

Impecable enfoque. Correspondencia de las artes: literarias, pictóricas, escénicas, fotográficas. Correlación con las ideas. Y, sobre eso último, permítaseme un intento de definición/clasificación que, estoy seguro, hubiera dado pábulo a una buena discusión con Schneider:

CORRIENTE. Mixtura de movimientos, tendencias, ismos, escuelas y aún modas. Amplitud y duración máxima. Mecha larga. De ellas se ocupa, por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña –anécdota: como su hermano se llamaba Max, a él lo apodaron Minox.

MOVIMIENTO. Expresión estética –o política, o social– de mediada duración.

TENDENCIA. Subespecie dentro de un movimiento.

ISMO. Golpe simbólico de mecha corta.

ESCUELA. Movimiento, tendencia o ismo convertidos en estricta preceptiva. Sistema de reglas y valores obligatorios. Clasicismo y neoclasicismo. Emilzolana Escuela de Médan.

MODA. Tendencia o dictado de cortísima duración.

UNA ANÉCDOTA

En la malhadada aventura mexicana de Rubén Darío, en uno de sus merodeos limitados al estado de Veracruz –no podía, recuérdese, llegar a la Ciudad de México–, tópose en el tren con un sacerdote aquejado de inclinación poética –sí, luego les da por ahí–. Cita autores; uno de ellos causa del respingo del nicaragüense. Falto de perspicacia, comenta el sacerdote: “Claro, como no es de su Escuela”. Darío se le arroja a la yugular:

—Yo no tengo Escuela, pendejo.

El pendejo se escurre. A Darío le había caído en pandorga desde que rechazó, *vade retro*, su petaquita de licor.⁵

APARTE

Os confieso que en estos temas, generaciones, rivalidades y odios cervales entre escritores, bajezas, luminosidades, escuelas de interpretación del texto, coloniaje académico gringo –ya lo adelanté–, modas teóricas tan fugaces como las de la pasarela parisiense; extraño el desparpajo, la malicia, el saber, el “mundo”, la capacidad de intersección simbólica de Luis Mario Schneider. Y las discrepancias en que solíamos enzarzarnos. Por ejemplo, la de si estridentistas y contemporáneos, con sus diferencias, se inscribían o no en lo que debemos llamar Vanguardia vernácula. Él a que no, y yo a qué sí...

⁵ Circula ya *Darío en México. Un tiempo enrarecido* (2010), coordinación y prólogo de Fernando Curiel Defossé, crónica día a día y rescate documental de Edwin Alcántara Machuca, Octavio Olvera Hernández y Antonio Sierra García, México, UNAM, Seminario de Investigación sobre Historia y Memoria Nacionales.

EL ARRANQUE

Precisa Luis Mario: “Es verdad que el estridentismo irrumpe durante los últimos días de diciembre de 1921 con la aparición de la hoja volante *Actual No. 1*, redactada y firmada por Manuel Maples Arce. La cual incluye, al final, un ‘Directorio de Vanguardia’, posiblemente extraído de algunas revistas de la vanguardia internacional” (Tovar de Teresa, 1994: V).

Concluye la cita. Y aunque no puede hablarse todavía de un Movimiento—mejor dicho, de una tendencia dentro del Movimiento de la Vanguardia Internacional—, se acusan rasgos inconfundibles. Desde torcerle el cuello a Enrique González Martínez—que se lo había torcido al Cisne Darío—y entronizar la dupla Tablada/López Velarde; pasando por el “Muera el cura Hidalgo”, el llamado a los intelectuales a testimoniar la vertiginosa transformación del mundo, y la declarara “estrategia” de acción contundente para la subversión total; hasta el franco manifiesto que marida el futurismo y el ultraísmo.

ANTECEDENTES

Indudable resulta que, en plan bronco, de reto, el estridentismo, por su momento de insurgencia, es el que enfrenta abiertamente el nacionalismo, en riesgo del Mexican Curious, del Vasconcelismo Educativo. Muestrario interminable de jícaras, sarapes, bailes populares, artesanías sin cuento, rebozos, enchiladas potosinas, tamales chiapanecos, dulces de pepita, trajes de charro—auténticos, no como los disfraces mariachescos de Jorge Vergara y sus Chivas—, vestidos alentejuelados de chinas poblanas—que ahora enloquecen a Paul Gaultier—, trenzas, manta y popotillo, coros populares y etcétera. Hipernacionalismo objetual que anima las Fiestas de la

Consumación de la Independencia de 1921 –secretario de cuyo Comité Organizador lo era Martín Luis Guzmán importado de Nueva York.

¿Y los Contemporáneos, por su parte, en qué la giraban?

FRENTE COMÚN

Y mientras que el Gran Manco Obregón, desde Palacio Nacional; Vasconcelos, desde su flamante Secretaría de Educación Pública –a la medida le quedaba el escritorio de Justo Sierra–; Félix F. Palavicini, desde su periódico; el comercio de la capital desde sus concursos y Carros Alegóricos; etcétera; echaban al unísono los kilos por descubrir México a México; estridentistas y contemporáneos, cada cual en su estilo, resistían con las arma de la cultura internacional. En la avenida Juárez y en el Café de Nadie –allá por hoy Álvaro Obregón– las disciplinadas huestes estridentistas; en pasillos del poder, salas de redacción, y leoneras –y una antología envenenada– los Contemporáneos.

Discrepancia

Advierto que en este punto, la concurrencia de los dos manifiestos, colisionamos Luis Mario y el de la voz.

¿No intituló “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, a su grácil y erudito –muy su marca– aporte al Congreso Internacional Los Contemporáneos. Homenaje a Jaime Torres Bodet, que se celebró en El Colegio de México en marzo del 92? Encuentro en el que, por cierto, Octavio Paz, en deslumbrante, cruel, ajuscuentas retrato, se atrevió a afirmar que don Jaime, suicidose sin dejar “una línea de adiós”. Y digo que se atrevió el retratista, porque, justamente,

las líneas de despedida del poeta y narrador –y ensayista y estadista–, informan no de los documentos más estremecedores de las patrias letras, su último poema. Reza:

“He llegado a un instante en que no puedo, a fuerza de enfermedades, seguir fingiendo que vivo.

A esperar día a día la muerte, prefiero convocarla y hacerlo a tiempo.

No quiero dar molestias ni inspirar lástima. Habré cumplido hasta la última hora con mi deber.

¡Uf! Y enseguida el pistoletazo. Tenía 72 años, la edad a la que me acerco”.

AL GRANO

Pero hablaba de una discrepancia. Luis Mario, uno de los organizadores del congreso, suelta –muy sello suyo también– espadaos:

= Cada vez creo más que los Contemporáneos es una abstracción.

Es errado aplicar a los Contemporáneos el concepto de vanguardias.

= Los Contemporáneos se aclimataban a la cultura de la continuidad; lejos de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición.

La vanguardia es un concepto totalizador del que no se puede extraer ni separar un solo indicio de su globalización para que ese medio indicio dote de validez a todo un discurso (¡ah caray!).

= A esa postura juvenil desenfadada, exteriorista, nerviosa de improvisadas agresividades, de los impenitentes iconoclastas vanguardistas, se oponía la introspección, el freno almidonado que proporcionan las buenas maneras.

Lo anterior a modo de sentencioso resumen. Va una cita:

“Nada más ajeno a los Contemporáneos que agruparse bajo normas comprometedoras, castradoras de una exacerbada independencia e individualismo. Reitero: la vanguardia asume el individualismo pero no admite la independencia”.

Ningún Contemporáneo, sin excepción, propuso legislaciones o estableció mandataria concertación. Nada más lejano de sus intereses que realizar fecundaciones bajo previas exigencias. El concordato queda establecido por amistad e intuiciones, por luminosas afinidades espirituales, intelectuales y sociales, cuando no también por la complicidad y el secreto (Schneider, 1994: 18).

FUSIÓN

El distingo, individuo *versus* colectivo, soledad *versus* mitin, libertad *versus* disciplina, resulta impecable. Pero a diferencia de Luis Mario, que subraya oposiciones entre estridentistas y contemporáneos, yo escarbo un poco más (creo). Ahí donde nuestro memorado subraya Línea de Mando Único *versus* Poder Prorrateado, Borrón y Cuenta Nueva *versus* Tradición Selectiva, Dogmatismo *versus* Cada quien su Soledad; yo me oriento por las similitudes de finalidad ulterior, origen de clase y ejemplares desenlaces. En suma: donde él aplica en incisivo bisturí, yo suture, cicatrizo.

En otras palabras, lo que en la tropa estridente es (dos puntos) hojas volantes, pitorreo; automóviles, máquinas con preferencia, motores, bocinazos, cableado eléctrico, dinamos, chimeneas industriales, radiofonía, cinetismos, Marinetti y Guillermo de Torre, madrizas a la Alte Kultur Occidental, gestos provocativos, pintura a lo Picasso y revistas como *Irradiador* y búsqueda afanosa en un lugar de la Literatura de la Revolución...

...en los Contemporáneos es: discreción pública, falta de humor como programa –¡pero qué tal el eterno Novo, Salvador!–, teatro nuevo, cineclubismo, Novela Pre Nouveau Roman, Altísima Cultura Occidental –¿a qué creadores estudia magistral Torres Bodet?–; ¡pues a los Grandes Maestros Creadores!–, Club Exclusivo, Derecho de Admisión, secrecía, Pintura Neofigurativa, espaldas vueltas a la Revolución– que no, ojo, al Poder, el burocrático, el educativo, el naciente publicitario.

Notas encontradas, opuestas, sí, pero reencontradas, fusionadas en el *ethospathos* común: ruptura y tradición, tradición de la ruptura. Debo decir que el mismísimo Schneider concede, transige. Cito, gustoso, acarreando agua a mi molino:

es indudable que muchas de las narraciones y poesías de los Contemporáneos podrían considerarse incluidas dentro de la técnica vanguardista. La utilización de objetos mecánicos; la recurrencia de imágenes, comparaciones y metáforas; los hallazgos inauditos, desconcertantes; el vértigo rítmico; el empleo colorístico; la capacidad sensorial; la supresión de nexos y puntuaciones gramaticales; la luminosidad o el claroscuro ambienta; la sonoridad plástica que indudablemente entonan las pistas primordiales del vanguardismo; todos estos recursos fueron empleados por los Contemporáneos (Schneider, 1994: 20).

Y, líneas más adelante

Vistas las cosas de este modo, los Contemporáneos aprovecharon de las vanguardias la novedad del lenguaje propuesto por ellas. Sólo en esto concuerdan, porque les faltó para ser vanguardistas la capacidad de convivir en la exaltación y el júbilo, en lo que Adorno denominó *Konstellation*, esa totalidad que implica signo, culto y ética vanguardistas. En síntesis, los Contemporáneos, quizá la más extendida generación de la cultura mexicana de este siglo, fueron solamente un grupo de positivos y llameantes experimentadores y esto no es decir poco (Schneider, 1994: 20).

Aunque, claro, aclaro, para generación extendida, la del Ateneo. Y si él habla de experimentadores, yo hablo de vanguardistas. El respetable decida.

RÉCORD

Aunque, invito a reconocerlo. Trofeo hay que los estridentistas se llevan de calle no sólo frente a los Contemporáneos, que ni chistan, sino frente a las generaciones anteriores y posteriores. Su propia ciudad imaginada, imaginaria; aunque, podría decirse, por una temporada, ensanche, ampliación de Jalapa, Veracruz. Hablo, claro está, de Estridentópolis. Nos ilustra Silvia Pappe:

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 (2006: 11).

Privilegio Jalapa en razón de que, en la capital veracruzana, en la cauda del gobernador Heriberto Jara, despachó como secretario de gobierno el cabecilla número 1 de una de las tendencias mexicanas del movimiento vanguardista; hablo, claro, de Manuel Maples Arce. Y ya se sabe que la obra pública es asunto de gobierno.

Ya tornaré, al final, a esto de las ciudades, digamos, generacionales.

PROPUESTA

Bajo el imperio de dos certezas: la Alfonsina de que en nuestro terreno se opera por aproximaciones que sumadas nos regalan en fenómeno de la comprensión; y la propia de que las de las Humanidades son ciencias, a los dioses gracias, inexactas; divido el específico siglo xx literario en periodos, y los periodos en generaciones –las que llegan, las que truenan los chicharrones, las de salida– y manifiestos estéticos y demás. Pues bien, conforme a este enfoque, una hipótesis, entre otras posibles, cartografío el xx en un comienzo aproximado, 1898, y un final no menos tentativo: 2000. O sea, el siglo literario y el siglo cronológico pueden o no coincidir.

Bien. Periodos: el que llamaríamos de la Modernidad, que comprende (obvio) modernistas, ateneistas y la generación de 1915, primer discipulado del Ateneo. El que comprende una, digamos, Modernidad Pos Moderna, a saber, las vanguardias; y, por tanto, principalmente a estridentistas y Contemporáneos. El que comprende la Batalla de los Ismos, que se dilata hasta 1940, más o menos. El de la industrialización y sus pujos, en la literatura, el arte, mejor dicho, de cosmopolitismo, que concluye en 1968. El de la desinstalación de la Revolución mexicana, y la Guerra Sucia Cultural, que corre entre 1968 y 2000.

De otra parte, reconociendo la fina anatomía que Schneider realiza de las notas que distinguen a ambos grupos, manifiestos, resulta que idéntico es el sustrato social de los elencos: intelectuales clasemedieros –algunos universitarios–; y semejantes no pocos de los desenlaces individuales. Piénsese en las proyecciones diplomáticas de Maples Arce y Jaime Torres Bodet.

EL INVESTIGADOR, EL EDITOR, EL AMIGO

En los setenta del pasado siglo, recién desempacado de la “tourné” europea, iniciado en la política cultural universitaria, frecuenté una tertulia sabatina. Bar de Sanborn’s, el entonces solitario del Sur, frente a la Bombilla y su muñón obregonesco en formol: señalando, acusando –¿a quién? ¿a la tenebra clerical? ¿a Plutarco Elías Calles, tan enigmático como Juárez?

Lejos estaba, entonces, la “zonarización” de la Avenida de la Paz, hoy hasta los botes; oleada que terminó por romper arriba, en San Jacinto, y a un costado, Altavista –apenas hito: el Museo Carrillo Gil. Edad de oro de mi amistad con Tito Monterroso, junto con Arreola –y a su modo, Luis Cardoza y Aragón–, mis maestros de ingenio. Acudía, en veces, un escritor con nombre torero; pero torero en la onda del autor de *Bodas de sangre*: Ernesto Mejía Sánchez –me lo encontraría, en los ochenta, en Nicaragua sandinista–. Alguna vez cayó, a la sombra de Arturo Azuela –de suyo un tanto sombrío–, Carlos Payán, ¿esperando pegar su chicle? Yo acababa de saludar, en *Excelsior*, si no me equivoco, *El tamaño del infierno* como reaparición de la novela mexicana *a la mexicana*. Arturo quería acusar recibo.

No tardé mucho en “agendar”, más adelante, dos rituales amistosos en una Ciudad de México que, extralimitándose, desavecebase –digo, para los que conocimos, en los sesenta, su todavía versión de los cuarenta y los cincuenta–, y que terminaría por caer bajo la égida de un rimero de gobernantes disque de avanzada, tan al día urbano mundial, que parece que imaginan despechar en Nueva York o en Amsterdam –refiérome a las ciudad, no a las calles, una en la Nápoles, actual paraíso de especuladores y “vivienderas”, pa’pinche palabrita–, la otra en la Condesa, amasijo de antros, perros y bicicletas.

Pero hablaba de dos rituales amistosos. Uno, más o menos quincenal, con Rubén Bonifaz Nuño, en procura de comida

mexicana que, con los años, terminó en española-riojana –concesión, lo reconozco, del poeta y grecolatino a su odiada colonización.

Otro, de cambiante calendario pero de mesa fija en la Fonda San Ángel, integrado por Luis Mario, Hernán, Vicente, Ricardo.

Además de la tertulia, estaban: la frecuentación social, los encuentros universitarios, las peregrinaciones a Malinalco, la complicidad en proyectos y, fundamental, el teléfono fijo. ¿Visité su alma? ¿Supe de sus afanes terrestres? Sí. A fondo.

TONO MUSCULAR

Nos fascinaba el deporte del “gossip”. En vivo o por teléfono. Dejo para otra ocasión el recuento de algunos episodios. Pero sostengo que de vivir todavía, convendría conmigo en el tic Alfombra Roja que empieza a aquejar a la jalisco FERIA Internacional del Libro; que, en una de estas instalará, en la explanada en la que años atrás se levantó un ring, un Paseo de las Estrellas, imán de fotógrafos. Nuestras estrechitas literarias, hipócritamente de rodillas, posando sus creativas manos en cemento fresco. Como en Hollywood.

CONCLUSIÓN

¿Lo extraño? Muchísimo. Tanto como le debo. Creyó en dos de mis facetas camaleónicas. El oficiante y ensayista de los lenguajes industriales, de la mano de mi tocayo Saussure y MacLuhan. A Luis Mario, en Oasis, tocole la primera edición de *La telaraña magnética...*, texto ya clásico de cuando la radio demandaba imaginación y estética sonoras, se producía en estudio y no en una mísera “tablet”, y los técnicos hacían prodigios con los efectos especiales y las atmósferas acústicas.

Asimismo, como Piazza, como Tola, creyó en el cronista, el narrador, el pastichero, el humorista. A él le tocó, también, la primera edición de *Manuscrito hallado en un portafolios*, mi novela de anticipación política que le sigue ganando la carrera a la realidad política –ésta que hace rato estrenó Delincuencia Organizada– por tres narices.

Me sumé, por supuesto gustoso y agradecido, a su *Cuadernos* y a la colecta de uniformes para un equipo juvenil de fútbol.

Luis Mario: el amigo provocador, el confidente, el contertulio, el suegro por breve tiempo –a lo que se opuso terminante–, el cómplice de veneneadas y malevolencias, el hermano, el Caro cuáis.

Si yo les contara.

BIBLIOGRAFÍA

- Curiel, Fernando (2008), *sigloveinte@lit. mex. Amplio tratado de perspectiva generacional*, México, UNAM-Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades.
- Lida, Raimundo (1983), “Periodos y generaciones”, en *Letras hispánicas. Estudios. Esquemas*, México, FCE.
- Pappe, Silvia (2006), *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM.
- Schneider, Luis Mario (1994), “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), México, El Colegio de México.
- Tovar de Teresa, Guillermo (1994), *Vuelta*, año XVIII, núm. 206, enero.

Nuevas vistas y visitas al estridentismo, Danier Chávez/Vicente Quirarte (coordinadores), se terminó de imprimir en noviembre de 2014, en los talleres de CIGOME S.A. de C.V. La edición consta de 400 ejemplares.