

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

LA CIUDAD COMO *TERCERESPACIO* EN LA LITERATURA

ESTRIDENTISTA

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

RODRIGO FIGUEROA OBREGÓN

Norman, Oklahoma

2016

LA CIUDAD COMO *TERCERESPACIO* EN LA LITERATURA
ESTRIDENTISTA

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND
LINGUISTICS

BY

Dr. José Juan Colín, Chair

Dr. Luis Cortest

Dr. Marcelo Rioseco

Dr. Grady Wray

Dr. Charles Kenney

© Copyright by RODRIGO FIGUEROA OBREGÓN 2016
All Rights Reserved.

Acknowledgements

El presente trabajo se debe en gran parte al apoyo y la paciencia infinitos de mi esposa, Rebeca Mera, ante quien las palabras de agradecimiento se quedan cortas. Por ello, tomando en préstamo las palabras de Manuel Maples Arce, le dedico este trabajo “a la que sacudió sobre mi vida / una primavera de alas”.

Es también un intento de entender la ciudad que me engulle y me expele, sus gritos y susurros, sus barrios y sus mapas. Espero con el poeta un día poder decir que “siento íntegra toda la instalación estética / lateral a las calles alambradas de ruido, / que quiebran sobre el piano sus manos antisépticas, / y luego se recogen en un libro mullido”. Mientras tanto, le dedico este trabajo.

A mi madre, Carmen Obregón, por el apoyo constante durante mis estudios de pre- y post-grado. A mi hermana, María José Figueroa.

Al Dr. José Juan Colín por su paciencia, apoyo y fe en mí, además del gusto de las pláticas chilangas.

A los doctores Luis Cortest, Marcelo Rioseco, Grady Wray y Charles Kenney por sus invaluable consejos, apoyo y su contribución fundamental a mi formación académica y profesional.

A los profesores, trabajadores y mis compañeros del Departamento de Lenguas Modernas por hacer de mi estancia aquí una experiencia insuperable e invaluable.

A la familia García Candia, por una amistad que nos ha llenado de alegrías y aventuras; por abrirnos todas las puertas y ser personas admirables.

A Yanna Hadatty, Elissa Rashkin y Rodrigo Trujillo Lara por las fructíferas conversaciones, la facilitación de documentos y sus admirables trabajos sobre el estridentismo, cuya pasión y rigor académico guiaron mis pasos.

A Christina Miller, George Henson y Charles Ankenman por su inestimable ayuda con el inglés literario y el académico.

Table of Contents¹

Acknowledgements	iv
List of Figures	vii
Abstract	ix
Introducción	1
Capítulo 1: El porfiriato y el modernismo	22
Capítulo 2: La nueva concepción de la ciudad.....	51
Capítulo 3: Cine, telégrafo y radio	85
Capítulo 4: La conquista del tercerespacio	124
Capítulo 5: El cuerpo estridentista	156
Capítulo 6: Estridentópolis	184
Conclusiones.....	215
Obras citadas	225

¹ Algunos de los nombres de los capítulos aparecen resumidos en esta sección por cuestión de espacio.

List of Figures

1. “Ciudad de México, México”. *Google Maps*. Google, 14 enero 2015.
Web.
2. Anónimo. [Entrada de Francisco I. Madero a la Ciudad de México] (Detalle). 1911. Fotografía. Archivo Casasola, Pachuca, Hgo.
3. Modotti, Tina. *Zócalo*. ca. 1926. Fotografía. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA.
4. “Ciudad de México, México”. *Google Maps*. Google, 7 marzo 2015.
Web.
5. “Ciudad de México, México”. *Google Maps*. Google, 7 marzo 2015.
Web.
6. Apollinaire, Guillaume. “Lettre-Océan”. *Calligrammes: Poèmes de la Paix et de la Guerre, 1913-1916*. Paris: Mercure de France, 1918.
Impreso.
7. *Memorias de un mexicano*. Dir. Salvador Toscano. Archivo Carmen Toscano, 1950. Película.
8. *El automóvil gris*. Dir. Enrique Rosas. Azteca Films de México, 1919. Película.
9. *El automóvil gris*. Dir. Enrique Rosas. Azteca Films de México, 1919. Película.
10. *El desastre en Oaxaca*. Dir. Sergei Eisenstein. 1931. Película.

11. Rivera, Diego. “[Estridentina]”. *Irradiador No. 1*. 1921: [2-3].
Impreso.
12. “Ciudad de México, México”. *Google Maps*. Google, 23 octubre 2015. Web.
13. “Ciudad de México, México”. *Google Maps*. Google, 23 octubre 2015. Web.
14. Kahn, Fritz. *Der Mensch als Industriepalast*. 1926. Cromolitografía.
National Library of Medicine, Stuttgart.
15. Röntgen, Wilhelm. *Mano de la Sra. Röntgen*. 1895. Radiografía.
National Library of Medicine, Bethesda, MD.
16. List Arzubide, Germán. *Troka el poderoso; cuentos infantiles*.
México: El Nacional, 1939. Impreso.
17. List Arzubide, Germán. *Troka el poderoso; cuentos infantiles*.
México: El Nacional, 1939. Impreso.
18. *Horizonte* [Portada]. Jul. 1926. Impreso.
19. *Estadio Xalapeño*. 1925. Fotografía. Archivo General del Estado,
Xalapa, Ver.
20. Alva de la Canal, Ramón. “Proyecto para escuela rural”. *Horizonte*.
Jul. 1926. 147. Impreso.
21. Icaza, Xavier. *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un
extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*. México: Cvltvra,
1928. Impreso.

Abstract

Keywords: Stridentism, estridentismo, thirdspace, urban literature, Mexican avant-garde, Mexico City, Xalapa, revolutionary literature, heterotopy.

This dissertation analyzes the main works of Stridentist authors from 1921 to 1939 regarding their relation to Mexico City and Xalapa, Veracruz. It raises the question of what kind of relationship this was and what textual and political mechanisms were required to bring it about. One of the conclusions is that the city was not just a Stridentist topic, but rather a referent that provided the avant-garde artists with new literary material.

Furthermore, this dissertation posits that Stridentism did not fail in their aesthetic and political intentions, as previous scholars have argued; on the contrary, by creating a thirdspace that melds places with discourse, social relations, and history, they produced new ways of understanding Mexican arts and cities. Their work as bureaucrats in Xalapa and their participation in cultural politics allowed them to work for the people and propagate their aesthetics and works in Mexico and beyond.

Hence, Stridentism created a novel understanding of the city, the arts, and the subject. In spite of its brief existence, Stridentism

challenged and changed both cities and traditional discourse about them in Mexico.

Introducción

El asunto del que se ocupará esta disertación es la relación entre la ciudad y la literatura estridentista (así como su mutua creación y re-creación) y el tercerespacio que ambas forman; su finalidad es desentrañar los mecanismos que operaron en este proceso.

Primero se analizará el concepto espacio-temporal en la literatura modernista mexicana, usando como caso más representativo el poema “La duquesa Job” (1884) de Manuel Gutiérrez Nájera. Este análisis permitirá el contraste entre la concepción pre-revolucionaria (modernista) del espacio-tiempo en la ciudad y la post-revolucionaria (vanguardista). De aquí se pretende colegir que una concepción lineal del espacio-tiempo generó una ciudad que se planeó y organizó en términos lineales desde el centro a modo de expansión continua hacia las afueras. La implicación política de esta concepción es la continuación del modelo urbanístico que ordenó Guadalupe Victoria el 20 de noviembre de 1824: la Ciudad de México como centro de la Federación, cuyo centro sería a la vez, según el Congreso de la Unión, la Plaza de la Constitución (Zócalo); es decir, el crecimiento urbano se daría del Centro hacia las afueras en forma lineal, siguiendo la dirección de la duquesa Job en su andar por la calle de Plateros. Ello tuvo implicaciones de orden urbanístico, pero también ideológico, pues la burguesía se trasladó a las colonias habitacionales Cuauhtémoc,

San Rafael y Santa María la Ribera, recién creadas, mientras que los negocios, la clase media se quedaron en el Centro y el proletariado se mudó a barrios populares al oeste, formando así un entramado urbano de múltiples planos coexistentes.

Se analizará la relación entre los acontecimientos tecnológicos (la llegada del tranvía, la locomotora, el automóvil, el cine, la radio, etc.) y la percepción del sujeto poético entre finales del siglo XIX y 1939. Independientemente de la novedad de los artefactos tecnológicos, éstos se convirtieron en parte del discurso político y estético de la época, además de crear una mitología contemporánea: piénsese en Francisco I. Madero entrando triunfal en la Ciudad de México en un Thomas Flyer en 1910 como Cristo entrando en Jerusalén. La velocidad y los artefactos tecnológicos se convirtieron en un tópico neurálgico de los discursos político y literario. El límite de velocidad que impuso Porfirio Díaz para avenidas amplias y poco transitadas fue de 40 km/h, lo cual produjo una percepción novísima de la relación entre el espacio, el tiempo y la ciudad. Un caballo puede alcanzar esa velocidad, pero solamente por un kilómetro y medio en promedio; al trote, un caballo en promedio alcanza los 20 km/h. El automóvil podía sostener los 40 km/h (o más) por distancias mucho más largas. De este modo, el tiempo en el que se recorría la ciudad se acortó y el observador poético empezó a superponer tiempos y distancias en el

texto literario. Por lo tanto, se analizará la forma en que la tecnología cambió la percepción del espacio-tiempo en el sujeto poético y cómo el espacio del poema se transformó debido a esta nueva percepción. La ciudad y los proyectos de urbanización, al igual que los textos literarios, cambiaron su constitución física y, por lo tanto, su configuración ideológica y política. Así como hubo una superposición espacio-temporal, la Ciudad de México dejó de ser un centro en expansión para convertirse en una ciudad con múltiples espacios culturales y políticos relevantes fuera del Centro.

En el presente trabajo se comprende a la ciudad como una serie de objetos y sujetos en constante relación unos con otros, que obtienen sus identidades a partir de las relaciones entre ellos. De este modo, las calles, edificios, barrios, sujetos y clases sociales adquieren sentido en una relación dialéctica con los Otros que genera la ciudad, su escritura y sus espacios. Éstos se debatirán en términos de territorialización o deterritorialización en función de las pugnas ideológicas, políticas, de clase y hasta ideo-estéticas.

La escritura estridentista funciona entonces como una recreación de los fenómenos espacio-temporales. La geocrítica acuña los términos en inglés *landguage* y *langscape*, intraducibles al español, para referirse a la unión esencial entre la lengua y los lugares y espacios que enuncia, que crea y que la contienen:

The fusion of “language” with “land” or “landscape” points to the way a work’s language may be laden with the natural and cultural symptomologies of its setting, endowed with sensory energies that are intricately evocative of things like the topography, flora, fauna, and climate of the place, and, in that way, place may be said to have a form-giving influence on the work. (Moslund 30-31)

Este referente del cual está cargado el lenguaje literario es percibido por los sentidos y, por lo tanto, la carga sensorial del *landguage* será profunda; no sólo eso, sino que el texto literario en su materialidad se convertirá también en un espacio donde la lengua se distribuya en función de relaciones espacio-temporales superpuestas, que pueden ser mapeadas en el texto. Heather Yeung (219-220) propone una lectura de poesía que rastree en un nivel afectivo y en un nivel cognitivo; en ambos, la voz poética es consciente de su yo y de su lugar de locución y, por lo tanto, hay un ojo (*eye*) que observa y registra el lugar donde está y hay un yo (*I*) que lo enuncia. De este modo, y habiendo estudiado los cambios en la percepción sensorial que la velocidad automotriz trajo consigo, en la disertación se analizará cómo el lenguaje se transforma por esta nueva concepción del espacio urbano y cómo múltiples tiempos son posibles en un espacio (heterocronía o sincronía, como se le conocía en la época). Evidentemente, este lenguaje literario y su disposición material en el papel (y aun en la Ciudad) son una transgresión a los modelos

literarios y tipográficos clásicos y al discurso político dominante; de ahí que “l’espace est sujet aux tensions contradictoires que naissent de systèmes de représentation incompatibles”² (Westphal, *Géocritique* 70). Dado que el espacio es heterogéneo y se va cargando de sentido según las relaciones de sus componentes, “on estimera que l’espace est dans son essence même transgressif. Il n’est pas fixe, il fluctue, il est happé par des forces (ou génère une dynamique) qui provoquent (que provoque) sa fluance permanente”³ (Westphal, *Géocritique* 78). Así, la Ciudad y el texto son un juego constante de tensiones que permite su producción y reproducción a partir de la transgresión continua de sus propios límites y conforma la fluctuación de los territorios ideológicos, políticos, étnicos, etc.

Para tratar la relación entre la Ciudad de México y Estridentópolis se habrá de utilizar el concepto que Michel Foucault usó para hablar de ciertos espacios dentro de las ciudades que a la vez participaban de sus esquemas y jerarquías de poder, pero estaban a la vez marginalizados: las heterotopías. Cabe aclarar que para Foucault las heterotopías no son ni utopías ni distopías, pues ambas carecen de lugar efectivo; sin embargo,

² “El espacio está sujeto a las tensiones contradictorias que surgen de sistemas de representación incompatibles”. Todas las traducciones son mías.

³ “Estimaremos que el espacio es en su propia esencia transgresivo. No está fijo, fluctúa, está sujeto a fuerzas (o genera una dinámica) que provocan (que provoca) su flujo permanente”.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les heterotopies⁴. (Foucault, "Espaces" 47)

Entre otros, Foucault pone como ejemplo de una heterotopía el espejo, pues tiene un lugar físico, pero su contenido, aunque solamente en relación con la realidad material, no tiene una existencia palpable en sí mismo. Evidentemente, al ser la ciudad estridentista una heterotopía, un lugar-otro, participa también de otros tiempos: heterocronías. Todo esto lleva a pensar que no se debe elegir en el discurso entre una ciudad real o una ficticia, sino que el espacio encarna la realidad material y la realidad discursiva; así lo proponen Edward Soja (1996), Bertrand Westphal (2007) y Robert Tally (2011). Estridentópolis, sin

⁴ "Hay también, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que son designados en la institución misma de la sociedad, y que son una suerte de contra-emplazamientos, una suerte de utopías realizadas efectivamente en las cuales los emplazamientos reales, todos los emplazamientos reales que se puede encontrar en el interior de la cultura están representados, constatados e invertidos, una suerte de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, sean efectivamente localizables. Estos lugares, puesto que son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los cuales hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías".

embargo, sí tiene en Xalapa, Veracruz, una realidad material hacia los últimos años del estridentismo.

Es importante mencionar, empero, que el tercerespacio se forma a partir de una relación dialéctica entre sociedad, cultura e historia. Siguiendo a Henri Lefebvre en *The Production of Space* (1991), Soja (65) asocia esta triada con la práctica espacial (*espace perçu*), las representaciones del espacio (*espace connu*) y los espacios de representación (*espace vécu*). De este modo, el espacio es una realidad social que se percibe, se conoce y se vive. La ciudad estridentista ha de comprenderse en estos términos, pues no es simplemente una transformación en el paisaje urbano lo que ha sucedido en ella, sino un cambio de paradigma. Es una práctica espacial completamente distinta que da como resultado una representación distinta del espacio (en este caso, una representación vanguardista y multidisciplinaria), que termina por transformar los espacios de representación de la vida urbana. El proceso es constante y complejo, pero, una vez que se ha delimitado con claridad el campo de estudio, es asequible.

Se llegará a la conclusión de que la ciudad que proponían (y habitaron) los estridentistas fue una ciudad vivida a partir de un momento histórico y de una realidad material y tecnológica dada, pero también una ciudad leída y re-creada en el espacio textual, donde los

tiempos se superponen a través del ojo del escritor-espectador-urbanista. Como vanguardia histórica, el estridentismo reconoció su finitud y las fuerzas que pujaban en contra y a favor suyo. Así como la ciudad se construye y reinventa a sí misma en textos (en el sentido más amplio de la palabra) y espacios concretos, el estridentismo se reconoció como parte de esa marea y aceptó el momento de la bajamar. La asociación de la vida del estridentismo con la vida de la ciudad no es gratuita, pues es en sus ritmos y dispersiones espaciales en los que basan su poética. De este modo, una ciudad múltiple habrá de generar una poética múltiple; conclusión a la que se llegará después de haber analizado la obra de los distintos autores, quienes, a pesar de compartir un espacio ideo-estético, lo hacen desde espacios de representación tan disímiles que no se puede más que admitir una pluralidad de ciudades y de poéticas en una ciudad y en una poética mismas.

Antecedentes y estado de la cuestión

El estridentismo fue ignorado ampliamente desde sus inicios por la crítica y los propios escritores de la época, que fueron en su mayoría reticentes a la experimentación vanguardista. Aun uno de los poetas jóvenes que se atrevió a experimentar lingüísticamente reprobó los intentos estridentistas: Ramón López Velarde. En *Zozobra* (1919) se

puede apreciar un cambio de tono y de registro que tiende en cierta medida hacia el creacionismo y el surrealismo; sin embargo, esto no fue suficiente para que apreciara una ruptura tan radical como la de Maples Arce y sus compañeros. Recordemos que el propio López Velarde le reclama en una serie de misivas a José Juan Tablada su experimentación con los caligramas y el haikú. Fue precisamente Tablada quien, aunque contaba con 50 años justos cuando se originó el estridentismo, dio mayor apoyo entre los escritores a los estridentistas. Independientemente de cuán merecida o auto-impuesta haya sido esta falta de apoyo, los estridentistas no atrajeron consistente y seriamente la mirada de la crítica y la academia sino hasta la segunda mitad del siglo XX.

Los primeros acercamientos académicos al estridentismo, aunque todavía tímidos, se dan en la década de los ochenta (el caso de Luis Mario Schneider, que se comentará más adelante, es una excepción por ser la piedra fundacional). En 1983 la Universidad Veracruzana publicó las memorias de un simposio sobre el estridentismo tituladas: *El Estridentismo: memoria y valoración*. Otro de los primeros acercamientos críticos que se da a este grupo es desde una perspectiva histórica y estética, por parte de Hugo Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos* (1986), cuya finalidad es principalmente rescatar los

textos literarios y manifiestos y poner en contexto las ideas contenidas en ellos. El segundo acercamiento tiene un perfil muy similar, aunque ahonda más en la estética estridentista y hace una selección más amplia y cuidadosa de los textos literarios; el autor de este volumen es Jorge Schwartz y su trabajo encarna en el libro *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991).

A estos estudios fundacionales los sucedieron otros que abordaron temas misceláneos sobre el estridentismo, pero ya especializados y enfocados en el movimiento como tal. Los más importantes son los que se mencionan a continuación, aunque no se los abordará, pues no atañen directamente a esta investigación. Los dos estudios que tratan sobre nuestro tema serán abordados detalladamente más adelante.

Luis Mario Schneider publica en 1970 *El Estridentismo; o, una literatura de la estrategia*; el estudio es una revisión histórica año por año del desarrollo del movimiento, su postura estética y el esbozo de una explicación de su inserción en la vida cultural-literaria de la época. Un año antes de que se publicara el estudio de Verani sobre las vanguardias en Latinoamérica, Luis Mario Schneider publicó *El Estridentismo: México, 1921-1927* (1985); es el primer estudio académico de largo alcance que se centra completamente en el movimiento y tiene un rigor académico imaculado. En 1988 se publicó

un estudio sobre un poema de Maples Arce: "80 H.P."; es el primer estudio académico centrado en un poema estridentista como tal que se publica en una revista; su autor fue Silvio Sirias y se publicó en *Chasqui*. En 1995 se publicó *Estridentismo estridentistas* de Stefan Baciú, que es, nuevamente, un estudio general sobre el movimiento y su estética. En 1997 Kenneth Monahan publica *Estridentismo: vuelto a visitar* y añade así otro estudio de conjunto. En 1998, Leticia López publicó un estudio sobre la obra de uno de los escritores señeros del estridentismo: *Un suspiro fugaz de gasolina: los murmullos estridentes de Salvador Gallardo Dávalos*; el estudio de López es importante en la medida en que atrae la atención a otra figura que no fuese la de Maples Arce y le dedica un estudio completo a su obra. Evodio Escalante publicó en 2002 uno de los estudios más importantes sobre el tema, *Elevación y caída del estridentismo*, en el cual analiza las razones para el rápido ascenso y descenso del movimiento en la vida cultural y artística de México. En el 2003 aparece la tesis doctoral de Tatiana Flores en la Universidad de Columbia: *Estridentismo in Mexico City: Dialogues between Mexican Avant-garde Art and Literature, 1921-1924*. El estudio de Flores es de sumo valor puesto que explora el diálogo multidisciplinario del arte estridentista que los estudios literarios pasaron por alto durante muchas décadas. Este mismo año Clemencia Corte Velasco publica *La poética del estridentismo ante la crítica*

(2003) y cubre así un vacío: ella estudia los avatares del estridentismo frente a todo tipo de crítica literaria y cómo ésta influyó en su percepción e incorporación (o no) al canon literario mexicano; además, Corte Velasco agrega que no solamente el futurismo influyó en la estética estridentista, sino también el abstraccionismo. Rubén Gallo en “Maples Arce, Marinetti and Khlebnikov: The Mexican Estridentistas in Dialogue with Italian and Russian Futurisms” (2007) atrae la atención sobre la relación entre el movimiento mexicano y el futurismo ruso; ésta es una relación claramente estética, pero también de corte político-ideológica, pues el estridentismo se afilió a la revolución bolchevique. Elissa Rashkin con *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-garde and Cultural Change in the 1920s* (2009) analiza cómo el estridentismo influyó en la cultura mexicana, lo cual fue un cambio importante, pues siempre se lo había percibido como un movimiento marginal que poco o nada había contribuido a la vida cultural del país. *La volanda: evolución del estridentismo* (2010) de Carmen de Fuente regresa sobre el tópico del desarrollo histórico del estridentismo y lo amplía. Rocío Guerrero *et al.* publicaron *Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria* en el 2010, donde en los distintos trabajos se propone la unión entre estética, política e ideología con el devenir histórico de las primeras décadas del siglo XX. El trabajo más reciente sobre el estridentismo es el de Tatiana Flores: *Mexico's*

Revolutionary Avant-gardes: From Estridentismo to ¡30-30! (2013). En él, Flores hace un trabajo multidisciplinario para demostrar que los estridentistas no fueron un grupo marginal cuyo único mérito fue adaptar (en el mejor de los casos) una serie de movimientos extranjeros a México; por el contrario, Flores argumenta que el estridentismo fue un movimiento con un plan de acción política y estética propio y que requirió de la Ciudad de México como centro de operaciones.

Los estudios que se han comentado hasta el momento han sido los más relevantes desde que la crítica empezó a tomar consistentemente el tema del estridentismo en serio. Sin embargo, ninguno de los anteriores toca directamente y a profundidad el tema que atañe a la disertación que se propone: la Ciudad de México y su relación con la literatura estridentista. En lo tocante a este tema, los trabajos más importantes hasta la fecha han sido *Estridentópolis: urbanización y montaje* (2006) de Silvia Pappe y *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* (2009) de Yanna Hadatty Mora. Por lo tanto, este estudio resarcirá la brecha existente entre la Ciudad de México y el estridentismo.

Pappe en su estudio afirma que la llegada de la tecnología a México cambia la mirada y las subjetividades (19), lo cual hace que el estridentismo perciba “ante todo lo fragmentario, los procesos abiertos,

lo indecible y lo caótico de su época” (21). Así, Pappe habla de que la literatura estridentista es “una serie de experimentos de desestructuración estética y representación simbólica de una época donde algunos aspectos de una estructura social determinada dejaron de ser funcionales” (21). Puede verse en estos primeros atisbos que presenta Pappe que, desde su perspectiva, el estridentismo fue un movimiento esencialmente destructor, que percibió fragmentos y caos y que en su experimentación solamente hay una estructura deconstruida; estos tópicos son tomados de cierta crítica que se le hace al estridentismo, la cual no ha tenido las miras para comprender los textos individualmente o en conjunto como creación. Por ello, Pappe afirma que la Estridentópolis que crearon los estridentistas no fue una mala copia de la Ciudad de México, sino una especie de utopía (en los sentidos etimológico y metafórico de la palabra): “‘Ciudad’ es el espacio donde eso se puede hacer, porque en ella se reúnen y se juntan todas esas dificultades—y dado que no tiene que ser la ciudad capital, ni una ciudad grande, moderna, principal, la crean como ciudad literaria” (123). Ciertamente Estridentópolis es una ciudad literaria, pero es algo mucho más que una entelequia textual.

Por su parte, Hadatty comenta que su estudio propone una postura opuesta a la de Pappe (Hadatty 20) porque la suya “se trata más bien de una representación múltiple de la Ciudad de México,

distorsionada, fragmentaria, pero reconocible en la voluntad modernólatra o modernófoba de estos autores” (21). Por ello, Hadatty llega a la conclusión de que la obra estridentista participa “de la nueva concepción estética de lo provisional, del *work in progress*, no la obra maestra, sino la pieza de construcción, inacabada por principio” (35). Es importante notar la diferencia entre la incompletitud y la destrucción; entre la creación de entidades transitorias y la destrucción de una realidad por preferir una entelequia. Es importante, al mismo tiempo, la idea de la obra inacabada para comprender la súbita desaparición del estridentismo más allá de la consunción del mecenazgo que les permitió tener cierta presencia en el medio cultural. Esta idea será de suma importancia en el último capítulo de la disertación, pues su desaparición, en lugar de ser una casualidad histórica, resultaría en un acto artístico performativo con un significado tan relevante como los registros escritos.

De este modo, la disertación parte de todos los estudios antes mencionados, pero especialmente de los de Pappé y Hadatty, quienes han trabajado el tema directamente. Sin embargo, la postura teórica que se presenta en esta disertación logrará salvar las distancias entre ambas estudiosas y presentar una postura nueva que permita entender los fenómenos urbano, social, histórico y literario como un hecho con mayor cohesión y no como entidades paralelas.

Marco teórico

La disertación abordará la literatura estridentista desde una perspectiva geocrítica como la propuso Bertrand Westphal en *La géocritique: réel, fiction, espace* (2007). Sin embargo, el trabajo de Westphal se nutre de y reflexiona sobre ciertos conceptos anteriores a él que la disertación utilizará como herramientas de análisis y es importante destacar en su especificidad teórica.

Gaston Bachelard dice que “la topo-analyse serait donc l’étude psychologique systématique des sites de notre vie intime”⁵ (27), pues “la maison est notre coin du monde. Elle est –on l’a souvent dit– notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acceptation du terme”⁶ (24). La geocrítica se va a diferenciar del topo-análisis de Bachelard en cuatro puntos principales (según los propone el propio Westphal [xiv-xv] en su “Foreword” a *Geocritical Explorations*):

1. La geocrítica es geo-céntrica en lugar de ego-céntrica.
2. No privilegia un punto de vista sobre otro(s), sino que pretende acogerlos todos.

⁵ “El topo-análisis será entonces el estudio psicológico sistemático de los sitios de nuestra vida íntima”.

⁶ “La casa es nuestro rincón del mundo. Es (lo hemos dicho con frecuencia) nuestro primer universo. Es en verdad un cosmos. Un cosmos en toda la extensión de la palabra”.

3. Promueve el imperio de los sentidos; esto es, un acercamiento multisensorial a los lugares.

4. Hay una unión de espacio y tiempo en una misma coordenada.

Por eso, cuando se analiza el espacio, puede haber policronías. Esto quiere decir que la geocrítica pone mayor atención en el referente que en el observador (le es, por ejemplo, más importante la ciudad que el viajero que la observa). Puesto que no privilegia a un observador, incluye varios puntos de vista para captar una imagen más comprensiva sobre el/los espacio/s. El espacio no es para la geocrítica una abstracción, sino una realidad concreta que se percibe, vive, crea y reproduce a través de todos los sentidos. Dado que es imposible separar el tiempo del espacio y viceversa, éstos se entienden como una misma coordenada indisoluble que habrá de tratarse en sus posibilidades policrónicas y politópicas.

De lo anterior se colige, según lo propone Westphal (17) en *La géocritique: réel, fiction, espace*, que la geocrítica siempre siga tres conceptos fundamentales: *spatiotemporalité*, *transgressivité* (ninguna representación es estable; la fluidez permanente es la característica de las representaciones y, por lo tanto, de las identidades) y *référentialité* (toda representación está unida a un referente).

Debido a esto, la geocrítica es multidisciplinaria, pues le interesa toda manifestación humana que se relacione con un espacio. Cuando

se trata de literatura, no privilegia ningún género; de hecho, no hace mayor distinción entre literatura de ficción y ensayo, biografía o periodismo, por ejemplo. Como todos los géneros literarios (incluida la poesía) están sujetos a un espacio y pueden tratar de él, se los considera como parte de ese espacio. En sí, cualquier forma discursiva puede conformar el espacio: la música, el cómic, la cartografía, la poesía, la biografía, el chiste, la arquitectura, etc.

Westphal en *La géocritique* utiliza, según se ha dicho, conceptos teóricos que resultan sumamente pertinentes para nuestro estudio. A continuación hemos de definir los más importantes, precisando ciertas sutilezas relevantes al estudio de nuestro tópico.

Espacio y lugar. el primero es conceptual mientras que el segundo es factual. Dice Westphal que “de fait, c’est l’étude de cette relation qui motive l’ensemble de la géocritique. Il s’agira de sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, par et dans l’image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage”⁷ (Westphal 17). De este modo, la geocrítica trata sobre los espacios humanos, evidentemente en su correspondencia referencial con los lugares factuales. Esta diferencia es fundamental para comprender cómo los objetos de la ciudad se

⁷ “De hecho, es el estudio de esta relación lo que motiva el conjunto de la geocrítica. Se procederá a sondear los espacios humanos que las artes miméticas disponen por y en el texto, por y en la imagen, así como las interacciones culturales que se entretienen en su dominio”.

relacionan en el imaginario colectivo y crean un espacio o varios que pueden o no corresponderse con el análisis de los objetos positivos. Por lo tanto, la relación entre el lugar y el espacio y las transformaciones y transgresiones de ambos son un punto capital de nuestro estudio.

Heterotopía: el concepto fue acuñado por Michel Foucault en 1984 y lo utiliza para describir espacios dentro de un espacio urbano que mantienen con éste una relación de inclusión y exclusión al mismo tiempo; es decir, son espacios que contradicen al espacio que los contiene. Más allá de la diferencia entre utopía y heterotopía, se puede agregar que hay dos tipos de heterotopías: de crisis y de desviación. Las primeras son espacios donde el sujeto vive en un estado de crisis (enfermedad, pérdida de virginidad, ancianidad, menstruación, etc.) y las segundas son de desviación, donde los sujetos que se encuentran en ese espacio no cumplen con la norma (manicomios, prisiones, cementerios, etc.). Tienen además “le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles”⁸ (Foucault 48). El ejemplo que da Foucault es el teatro, donde en un lugar (el escenario) se suceden muchos espacios (las escenas). Otra de las características de la heterotopía es su heterocronía: “l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les

⁸ “El poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios que son en sí mismos incompatibles”.

hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel”⁹ (Foucault 48). De este modo, el museo es el espacio de encuentro de múltiples tiempos así como el cementerio. La característica más importante de la cual dota Foucault a la heterotopía es la de ser una función. Y en este sentido,

Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonné. [...] Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon¹⁰. (Foucault 49)

De lo anterior se sigue que las heterotopías adquieran importancia por su relación con el espacio normativo y la fluidez de su relación y no por su espacio-en-sí.

Deterritorialización y transgresividad: el primero de estos conceptos fue propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *L'Anti-Œdipe* (1972), primera parte de *Capitalisme et Schizophrénie*. Puede definírsela sucintamente como la descontextualización de una serie de relaciones para actualizarlas en otro contexto:

Sauter dans une nouvelle alliance, rompre avec l'ancienne filiation; cela s'exprime dans une machine

⁹ “La heterotopía entra en función plenamente cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional”.

¹⁰ “O bien ellas tienen la función de crear un espacio ilusorio que denuncia como todavía más ilusorio el espacio real y todos los lugares en cuyo interior la vida humana está compartimentada. O bien, al contrario, crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan metódico, tan bien dispuesto que el nuestro resulta desorganizado, mal dispuesto y sucio”.

étrange, ou plutôt dans une machine de l'étrange ayant pour lieu le désert, imposant les plus dures épreuves, les plus sèches, et témoignant aussi bien de la résistance d'un ordre ancien que de l'authentification du nouvel ordre¹¹. (Deleuze 228)

Este cambio de órdenes, de alianzas relacionales, es esencialmente transgresivo, ya lo haga el sujeto por voluntad propia o se lo fuerce.

Westphal propone que para la geocrítica "l'espace ne saurait être perçu autrement que dans son hétérogénéité"¹² (65). De ahí que proponga la *politopía* (75) para comprender el espacio en su multiplicidad. Sin embargo, esta politopía es reconocida por un cuerpo que se mueve y sobrepasa los límites del lugar; esta transgresión, claro está, es ideológica, pues tal es la demarcación de lugar y espacio. Por ello, para Deleuze y Guattari es tan importante proponer que la deterritorialización no es solamente un movimiento físico, sino una traslación de relaciones de un contexto (o espacio, según la terminología que se ha usado) a otro. Esto hace que los límites espaciales, puesto que son geosociales, se reorganicen junto con las relaciones que originalmente los formaron.

¹¹ "Saltar a una nueva alianza, romper con la afiliación anterior; eso se expresa en una máquina extraña o, más bien, en una máquina de lo extraño teniendo por lugar el desierto, imponiendo las pruebas más duras, las más rígidas dando testimonio tanto de la resistencia de un orden antiguo como de la autentificación del nuevo orden".

¹² "El espacio no sabría ser percibido de otra forma más que en su heterogeneidad".

1. La Ciudad de México durante el Porfiriato y el modernismo.

En este primer capítulo se analizará el poema “La Duquesa Job” (1884) de Manuel Gutiérrez Nájera en su relación con la Ciudad de México y el desarrollo urbano del porfiriato. Este capítulo fungirá como contrapunto a la postura urbana y poética de la época post-revolucionaria y la estética estridentista. Como se verá más adelante, las características distintivas de la Ciudad de México se produjeron durante el Porfiriato, pero diferentes estéticas (en este caso, modernismo y estridentismo) respondieron a ellas de distinta manera y por ello se las contrasta a partir de un mismo referente, que es la Ciudad de México.

“La Duquesa Job”, en palabras del propio José Emilio Pacheco, “es el primer poema que se escribe para una clase media urbana” (XL). Por ello, este texto resulta idóneo para ejemplificar los problemas de la clase media dentro de la Ciudad, sus relaciones con otras clases en los albores del capitalismo industrial en México y su relación con la Ciudad como espacio.

Lo que hoy conocemos como Ciudad de México, como es bien sabido, tuvo su centro (literal y metafóricamente hablando) en lo que hoy se conoce como el Zócalo. El complejo del *huey teocalli* (Templo Mayor), con sus templos a Tláloc y Huitzilopochtli, el nombramiento como Catedral Metropolitana por parte del papa Paulo III en 1547 del

templo que Hernán Cortés mandó construir en el actual Zócalo y sus subsiguientes reconstrucciones y remodelaciones y el Palacio del Virrey (hoy Palacio Nacional) instituyeron la actual Plaza de la Constitución como el centro político, religioso, económico y social de la ciudad.

Sin embargo, con el advenimiento del capitalismo industrial, el crecimiento de la ciudad, su desarrollo urbano y la división social en clases sociales (según la división propuesta por Marx, pues divisiones sociales de otros órdenes siempre hubo en la Ciudad de México), la urbe se fue modificando, esparciendo, reproduciendo, dividiendo y creó nuevos centros y nuevas formas de entender las relaciones sociales y el arte dentro de su espacio. “La Duquesa Job” da cuenta de las nuevas relaciones sociales que ocurrieron en la Ciudad y de la transición del México rural al industrial.

1.1 El concepto de ciudad modernista y la urbanización porfirista

Como se comentó anteriormente, el Zócalo tuvo un lugar preeminente en la vida citadina desde Tenochtitlan (y la mítica visión del águila devorando la serpiente) hasta el Porfiriato. Sin embargo, durante las últimas décadas del siglo XIX el industrialismo cambió radicalmente la faz de la ciudad hasta nuestros días.

En la Nueva España las Leyes de Indias desde la segunda década del siglo XVI habían regulado la construcción y el desarrollo urbano de la ciudad, tomando en consideración medidas higiénicas, topográficas, sociales y políticas. De este modo, la traza del Zócalo y la disposición de sus edificios no fueron ni remotamente aleatorias, sino que hubo una serie de disposiciones de la Corona que la regularon en función de sus intereses (Cortés Rocha 4). El alarife era un empleado de la Corte que se encargaba de que las calles se trazaran según las Leyes de Indias y de que las construcciones también las siguieran (Cortés Rocha 10). De este modo, el desarrollo urbano del Centro Histórico siguió un proceso premeditado y regulado.

Sin embargo, durante el Porfiriato no hubo como tal una figura pública que se dedicara a desarrollar la ciudad bajo determinados principios:

Developing the economy was carefully plotted by government experts, but equivalent blueprints for worker housing and urban expansion did not exist. [...] The official plan was to have no plan at all. The privileged industrial sector benefited from the government's blind eye to the illegal takeover of public and *ejidal* or community-owned land. (Platt 584)

El gobierno de Porfirio Díaz se entregó a un plan económico detallado, pero no a uno urbano. En términos generales, éste siempre siguió a aquél y fueron la industria inmobiliaria y los terratenientes quienes dictaron el desarrollo de la ciudad. A pesar de que los “*urbanistas*” also

tended ‘to philosophize about the significance of the city’s pattern, about the broad human objective of planning’” (Almandoz 92), nunca jugaron un papel importante (ni ellos ni su pensamiento) en el desarrollo y la planeación de las ciudades en toda Latinoamérica, sino hasta entrado el siglo XX.

El Zócalo había fungido como centro de la vida citadina, pero en 1864, cuando el emperador Maximiliano y su esposa decidieron habitar el castillo de Chapultepec, éste adquirió nuevos bríos y se convirtió en un punto focal de la vida de la Ciudad de México. Maximiliano mandó diseñar el Paseo de la Emperatriz a Ferdinand von Rosenzweig, imitando los grandes bulevares europeos (los *Champs-Élysées*, más precisamente) para conectar el Centro con su residencia imperial. Fue justamente esta vía la que la industria inmobiliaria y la novísima burguesía del Porfiriato tomó para expandir la ciudad hacia el oeste:

As the 19th century unfolded and population growth accelerated, commercial business elites, merchant financiers, and real estate developers seeking new markets and revenues began to direct the development of the city westward and southward, away from the center, and by so doing served as the city’s principal ‘planners’. (Davis 197)

Cuando se establecieron los rieles para los tranvías, también se hizo inicialmente hacia el oeste, sobre lo que hoy es el Paseo de la Reforma (Davis 198). La construcción de Maximiliano, basada en el uso de

alguna estructura previa para poder habitarla como “castillo”¹³ en el recién estrenado Segundo Imperio Mexicano, sirvió perfectamente a los desarrolladores inmobiliarios y al propio Porfirio Díaz porque juntaba espacial e ideológicamente a México con el pasado europeo, además de que el Paseo de la Reforma era, en efecto, una obra sin duda hermosa y de fácil tránsito.

El Centro de la ciudad, debido a la llegada de campesinos inmigrantes, sufrió un crecimiento inusitado. Varios de los campesinos que llegaban en busca de los beneficios de la vida industrial (debido también a la negligencia del campo por parte de los oficiales porfiristas) no hablaban español y la nueva burguesía no quería estar en contacto con ellos. De esa manera, la ciudad se fue dividiendo en dos polos: oeste-sur / este-norte: “By 1890 the capital had acquired the principal geographic feature that defines it to this day—a division into a rich west and a poor east” (Johns 4).

Esta característica se acentuó aún más con la construcción del Palacio de Bellas Artes, llamado entonces Teatro Nacional, (iniciada en 1904 por Adamo Boari, pero terminada hasta 1913) y la instalación de

¹³ Originalmente el virrey Bernardo de Gálvez (1746-1786) ordenó la construcción de una casa de verano en el cerro de Chapultepec. Sus detractores creían que estaba construyendo un fuerte para rebelarse en contra de la Corona. Tras su muerte la construcción se convirtió en alcázar y Archivo General del Reino de la Nueva España. Posteriormente la edificación se convirtió en el Colegio Militar y fue entonces cuando se le comenzó a llamar “el Castillo”, aunque nunca lo fue, sino hasta que Maximiliano y Carlota lo habitaron en 1864.

luz eléctrica en la Alameda Central en 1892 (Johns 23). Así, el movimiento de la burguesía capitalina era del Zócalo (donde empezaba la calle de Plateros [actualmente avenida Francisco I. Madero], que era donde estaban los locales comerciales más importantes de la época) hacia el Teatro Nacional y la Alameda (donde se encontraba el entretenimiento y esparcimiento) y de ahí al Paseo de la Reforma (donde estaban las mansiones y las colonias de mayor posición económica y social). El tramo que va del Zócalo a la Alameda cubre un kilómetro (0.6 millas) sobre la calle de Plateros y era “the main drag through the Zócalo’s fashionable west side” (Johns 11). La relevancia social y económica de esta calle era tal para el Porfiriato que Michael Johns no duda en llamarla “the Plateros axis” (25). Por su parte, la Alameda y Plateros eran de particular importancia para el régimen, pues “los paseos y jardines eran un termómetro para medir el progreso material y el avance cultural que había alcanzado la capital mexicana” (Pérez Bertruy 315).

El Zócalo dejó entonces de ser el centro de la ciudad y Plateros se convirtió en el eje de la vida capitalina, siempre en dirección al oeste, donde se encontraban los espacios más importantes: La Esmeralda, el Jockey Club, el Teatro Nacional, la Alameda, el Paseo de la Reforma y el Castillo de Chapultepec: “The gentry were at their height when they left the Plateros axis to settle into elegant

neighborhoods alongside the [Reforma] avenue” (Johns 24). El Zócalo se convirtió en la linde entre dos ciudades que cada vez se volvieron más irreconciliables en sus relaciones sociales: el oeste-sur y el este-norte. De este modo, ir allende el Zócalo no tenía mucho sentido para los habitantes del oeste, quienes solamente se acercaban a éste en días de feria y con la intención de regresar hacia el oeste por Plateros.

Así, la nación se dividió también entre *el público* y *el pueblo*; a quienes se consideraba parte del primero eran tenidos como capaces de raciocinio y de la vida pública del país y vivían en el oeste, mientras que al segundo grupo pertenecían los habitantes del este y no se consideraba que tuvieran la educación ni la civilidad necesarias para participar en los debates de la urbe:

During the Porfiriato, Mexico City’s downtown was becoming more and more divided into two distinct “publics:” poor and Indian on the Eastern (and northern) axis, with more wealthy and educated *mestizos* and foreigners (British, French, and Spanish) on a western and southern one. (Davis 198)

Esto, sin duda alguna, implicó un mayor desarrollo urbano en el oeste y un retraso execrable en el este. Todos los esfuerzos y los recursos de la ciudad se concentraron en la línea que llevaba de Plateros a Reforma.

Esta avenida se convirtió en una forma de texto para producir y reproducir los símbolos que servirían para la creación del México

moderno que Porfirio Díaz intentaba forjar. El Teatro Nacional y la Alameda eran en sí mismos una impronta de modernidad, un signo inequívoco de la grandeza de la Ciudad de México y de su posibilidad de rivalizar con las urbes europeas y estadounidenses. Sin embargo, a lo largo del Paseo de la Reforma (hacia el oeste) se inscribió la historia oficial: cuatro estatuas que representaban las figuras más importantes para el régimen porfirista y su narración de una nación casi imposible de crear en el caso y la violencia que la habían precedido: Carlos IV, Cristóbal Colón, Cuauhtémoc y el Ángel de la Independencia. Estos monumentos “aimed to reconcile the ideas and events of a real past with the ideals and needs of an inexperienced ruling class that was trying to guide a new nation” (Johns 24). Carlos IV y Colón (quien estaba junto con fray Bartolomé de las Casas y fray Pedro de Gante) recordaban el pasado hispánico y “civilizador” (según se decía en el periódico *El tiempo* el 21 de septiembre de 1883) de los regímenes coloniales. Cuauhtémoc representaba el valor heroico y el estoicismo ante la desgracia personal por el bien colectivo; sin embargo, es importante recordar que “while scholars have questioned the weight of Indian themes within Porfirian nationalism, the use of the Aztec past was seen at the time as more powerful and more ubiquitous than ever before” (Gillingham 152); esto quiere decir que a Cuauhtémoc se lo tomó exclusivamente como un símbolo y que su identidad como

indígena se la hizo a un lado, pues la mayoría indígena contemporánea a Díaz quedó relegada a condiciones infrahumanas en el este de la ciudad junto con dos estatuas de aztecas desconocidos¹⁴ (Johns 26), que como no alcanzaron la altura de mito, fueron relegados con las masas indígenas. El Ángel de la Independencia guardaba los restos de quienes habían participado en la lucha por la independencia, cerrando e iniciando el ciclo de los pasados prehispánico y colonial hacia el oeste. Así, las familias más acomodadas de la ciudad “took their history lesson each day as they rode along Reforma to and from Chapultepec Park” (Johns 27).

El público del oeste creía ser la fuerza motora de la nación y el pueblo del este era virtualmente desconocido, pero temido. Ese lado desconocido supuestamente detenía el progreso de la nación y por ello fue rechazado aun por las autoridades: “Municipal authorities built markets, passed laws, and enforced new regulations imbued with the understanding that the social classes should be kept separate and certain values should be privileged” (Porter 115). Esta separación la había vivido ya el París industrial: “The link between poor sanitary conditions and the rapidly growing industrial population. He argued that a lack of regulation in planning and social control led to the creation of

¹⁴ Hoy conocidos como *Indios Verdes*. A pesar de que las efigies son originalmente de Itzcóatl y Ahuízotl, el imaginario colectivo los relegó al anonimato de los “indios verdes”, mote que adquirieron por la pátina que cubrió el bronce del que están hechas las estatuas.

an underclass” (Jenkins 342). El terror a la falta de higiene y la contaminación de las clases bajas (que habían sido excluidas del centro de las ciudades, pero trabajaban o mendigaban ahí) se convirtió en una discusión profunda respecto al *marché des halles* de la capital francesa:

Some members of the commission expressed concern over the continued presence of the popular classes in the center of the capital, arguing that maintaining the *halles* in its traditional location would encourage the movement of luxury commerce to the fashionable and growing western part of the city, leaving the center of Paris to the poor. (Thompson 88)

El mismo movimiento que siguió París, lo siguió el gobierno galófilo de Díaz, pero en el caso mexicano sí se trasladó el “centro” de la ciudad a otro lado: la Alameda. Así, el lugar donde se encontraban el oeste y el este no heriría (o lo haría en menor medida) la “sensibilidad burguesa” (Thompson 108).

Así como París había tenido que lidiar con sus clases bajas por el control del centro, la Ciudad de México había excluido a las suyas de ciertas partes de la metrópolis (debido a la elevación del precio de la tierra por el libre mercado), las había condenado a la carencia de servicios básicos e intentaba mantenerlas a raya:

The mingling of classes was an important concern for upper-class Mexicans during the Porfiriato. [...] Women, and in particular middle-class women, were considered to be particularly vulnerable to such contagion [of undesirable social habits]. Municipal authorities cited such

concerns regarding various public projects including the creation of parks and zones of tolerance, regulation of plazas and streets, and market reform. (Porter 125)

Por ello, las mujeres de clases bajas debían ser retiradas por completo de la vida económica de las calles. Las *vendedoras* no debían estar en calles, mercados ni pulquerías vendiendo sus productos (Porter 141), sino en el lado este, en casa. El Zócalo, en medio de los dos sectores, se convirtió en el espacio en pugna (Monnet 749-751).

Por esta división de la ciudad, al este quedaron los habitantes sin servicios de luz eléctrica o agua corriente, pero con el canal de desagüe. No había ahí monumentos importantes, los jardines eran pocos y las casas estaban hechas de adobe o madera. Mientras que las mujeres de la clase media del oeste salían de sus casas a comprar a Plateros, las mujeres del este salían a vender comida afuera de las pulquerías a los obreros.

En esta división profunda que creó el industrialismo en la Ciudad de México es que Manuel Gutiérrez Nájera escribe “La Duquesa Job”. Es el primer poema de la clase media urbana y, por lo tanto, responde a estas relaciones que se dan en la ciudad, donde el espacio se divide entre clases sociales y el conflicto entre ellas se encuentra en Plateros, a pocos metros de la linde entre oeste y este.

1.2 “La Duquesa Job” de Manuel Gutiérrez Nájera: el personaje femenino recorre las calles.

Es bien cierto que “tendemos a identificar [a Gutiérrez Nájera] con los espacios empíreos y domésticos” (Schulman 15) porque así lo permite su producción poética anterior y posterior a “La Duquesa Job”. Este poema no está del todo exento de estos espacios, pero es único dentro de su producción en la medida en que el personaje recorre la calle y es ésta, además, un referente real del México de su tiempo. Gutiérrez Nájera apela a una serie de referentes geográficos y sus relaciones con el fin de producir un espacio para su personaje, pero también para que éste se relacione y se oponga a los espacios por los cuales transita o imagina.

En el poema “En el Colegio de la Paz” (1878), la voz lírica le dice a la mujer: “Si pudiste pecar cual Mesalina / también puedes gemir cual Magdalena”, para unas estrofas más adelante recomendarle: “Vuelve a tu hogar” (Gutiérrez Nájera I 207). En “Cuadro de hogar” (1879) una escena doméstica se describe minuciosamente en la que la mujer, inmóvil, es a la vez madre de unos niños incluidos en la imagen y silueta de Diana (Gutiérrez Nájera I 224); al lado de esta mujer hay una cuna “junto a la imagen del Señor” (Gutiérrez Nájera I 223). La religiosidad de la juventud del poeta se asocia con las figuras materna y femenina. Solamente en el poema “Crisálida” (1881) hay una

convergencia entre la figura femenina y la ciudad: “Voy corriendo a la alameda” (Gutiérrez Nájera I 305), dice la voz lírica para enseguida olvidar esta referencia y entretenerse en otros asuntos. No hay lugar de origen ni dirección en el ir a la Alameda ni aparecen otros lugares, así que no puede saberse la relación que tiene ésta con los otros.

Sin embargo, “La Duquesa Job” es una *rara avis* en la producción de Gutiérrez Nájera que toma un tópico característico de la modernidad: la vida urbana. La primera estrofa es de suma importancia porque crea una relación dialéctica entre el lector y la voz lírica: “En dulce charla de sobremesa, / mientras devoro fresa tras fresa / y abajo ronca tu perro Bob, / te haré el retrato de la duquesa / que adora a veces el duque Job” (Gutiérrez Nájera II 19). José Emilio Pacheco recalca una de las características del poema: “Nájera se dirige a un amigo, no al pueblo mexicano ni a la humanidad. Su actitud no es la del orador ni la del profeta sino la del conversador” (XLI). A continuación Pacheco habla sobre el arte de conversar y su importancia frente a los medios de reproducción y la comunicación; específicamente la prensa. Pacheco no comenta, sin embargo, la profunda problemática que implica esta primera estrofa. La voz lírica no solamente deja de ser profética u oratoria, sino que se vuelve banal. El retrato de la Duquesa (que poco tiene de nobiliaria) se hace en la sobremesa mientras “tu perro Bob” ronca; sin embargo, no sabemos de

quién es el perro ni a quién le está hablando. Este anonimato de todos los personajes enfatiza su banalidad. El hecho de devorar las fresas implica también una inestabilidad entre la tranquilidad de la sobremesa y el acto desaforado de devorar. La voz lírica sigue en (y nunca abandona) el espacio doméstico; en su mente la Duquesa Job sale a la calle (y eventualmente regresará a un espacio cerrado), pero la voz lírica permanece en la seguridad doméstica. Es también importante recalcar la recurrencia de las rimas consonantes en lenguas extranjeras que se intercalan con las españolas y que empiezan en esta primera estrofa con la palabra inglesa *Bob* y la hebrea *Job*. La relación, dada por la consonancia en la rima, entre el perro dormido y la personaje principal–figura bíblica es también problemática en la medida en que une dos múltiples esferas referenciales: sacro-profano, humano-animal, calmo-inquieto. Estas relaciones pujantes que se presentan en la primera estrofa marcan la pauta para el resto del poema, pues no son solucionadas en este momento.

En la segunda estrofa del poema, Gutiérrez Nájera niega los extremos en su Duquesa: no es la condesa, pero tampoco la poblana; no es la criadita ni la que sueña “con los gallos de Micoló” (Gutiérrez Nájera II 19). Ésta es la primera referencia en el poema a un personaje real relacionado con un espacio físico: la peluquería de Micoló se encontraba en la esquina suroeste de las calles 3ª de San Francisco

(Plateros) y Espíritu Santo (actualmente Madero e Isabel la Católica). El poema, métricamente hablando, es una combinación aleatoria de sexta rimas decasílabas y quintetos decasílabos. La segunda estrofa es una sexta rima que estructuralmente es paralela entre sus primeros tres versos y los segundos. En los primeros, la condesa se asocia con el caricaturista José María Villasana y la poblana con el amor de Guillermo Prieto; sin embargo, en los segundos, la criadita no se asocia con ninguna figura y “la que sueña” con los clientes de Micoló es sustituida por un pronombre relativo y no se la menciona. La carencia de este personaje que se alude perifrásticamente se suple en la tercera estrofa, que empieza con “Mi duquesita”. Ella en la segunda estrofa queda en el anonimato, solamente presente en relación con los gomosos de Micoló. La duquesita existe en el poema y éste la insertará en el espacio de la ciudad al anclarla en las referencias literarias y espaciales.

Hasta la quinta estrofa es que se puede ver a la duquesa caminando por Plateros (y no en los sueños de algún poeta o las novelas de Paul de Kock). Las referencias literarias de esta mujer anónima encarnan en una calle: Plateros. José Emilio Pacheco apunta que la Duquesa Job es en realidad “Marie, una joven que trabajaba en el almacén de Mme Anciaux y con la cual Nájera tuvo relaciones antes de casarse” (30). Entre los talleres de Mme Anciaux y los de Mme

Marnat, ubicados ambos en la 2ª de Plateros, mediaban aproximadamente 15 metros (50 pies) y es por eso que la voz lírica dice que si Mme Marnat la saluda es porque pasa por ahí para llegar a otra casa de modas desde temprano. La referencia perifrástica al personaje real de Marie va generando una cartografía que el lector de la época podría descifrar con cierta facilidad. De lo anterior se desprende la referencia a Micoló, cuya peluquería se encontraba a 50 metros (164 pies) del taller de Mme Anciaux.

En la séptima estrofa la voz lírica amplía el campo visual y dice que “desde la puertas de la Sorpresa / hasta la esquina del Jockey Club” (Gutiérrez Nájera II 20) no hay mujer española, *yankee* o francesa más bella que la Duquesa. La visión, sin embargo, no se abre mucho: el espacio recorrido es la misma calle de Plateros y alcanza una longitud de 550 metros (1,800 pies) entre los puntos mencionados¹⁵. Era, sin embargo, el centro de la vida comercial de la clase alta, como se vio en el subcapítulo 1.1. Implicada también está una dicotomía entre los géneros a lo largo de esta calle: “Para las damas estaba la tienda de modas ‘La Sorpresa’ y para los caballeros el

¹⁵ José Emilio Pacheco comenta que La Sorpresa se encontraba “en la esquina surponiente de las actuales calles de Madero y Gante”. (32) Esto, empero, parece poco probable, pues del Jockey Club a esta esquina hay 83 metros (272 pies) y no parece un espacio muy comprensivo para las españolas, francesas y yanquis. Además, en el plano de Ferry aparece un almacén llamado *Sorpresa* en la ubicación que aquí se propone y que abarcaría prácticamente toda la calle conocida como Plateros, desde muy cerca del Zócalo hasta casi el Teatro Nacional.

Jockey Club (hoy Sánborns [sic] de los azulejos), el cual alojaba a la élite de científicos del Porfiriato” (Ramírez Arana 87). Así, la calle y la ciudad se dividían en espacio por género y por clase: “[Para las clases privilegiadas] el Porfiriato planifica el crecimiento físico de México fuera de sus límites coloniales, organizando en torno de las primeras vías férreas nuevos barrios residenciales especializados por niveles socioeconómicos” (Monnet 751). Podríamos decir, más que “especializados”, jerarquizados. Susie S. Porter (119) pone bien en claro que ciertos espacios urbanos eran utilizables solamente por ciertos grupos y Johns (31-40) da minuciosa cuenta del desconocimiento mutuo de ambos lados de la ciudad. En el poema de Gutiérrez Nájera, su Duquesa trabaja en Plateros, pero se desconoce dónde viva; la belleza de las francesas, yanquis o españolas se reduce al espacio lineal que va de La Sorpresa al Jockey Club.

Es interesante observar cómo se van configurando los espacios urbanos dentro del poema:

La Duquesa Job.

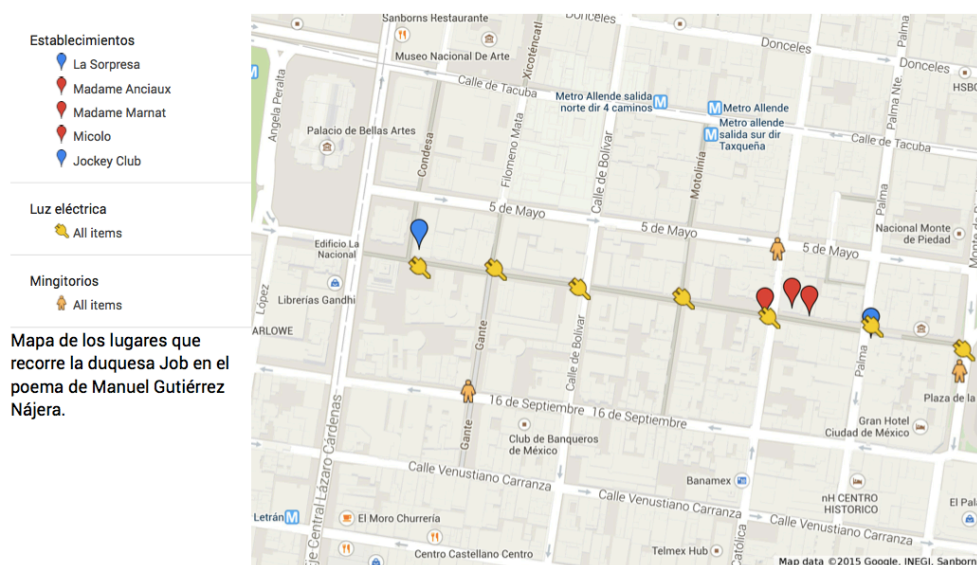


IMAGEN 1

Se puede ver en el mapa que los lugares donde se encuentra físicamente la Duquesa Job (en rojo) se concentran sobre Plateros, esquina con las actuales Palma e Isabel la Católica, a media cuadra de La Sorpresa. Sin embargo, el poema abarca hasta el Jockey Club. La omisión de la parte oeste de Plateros no es gratuita:

Los modernistas viven la bohemia en burdeles y cantinas [...] o bien en los paraísos artificiales, predilectos de la *jeneusse dorée* que se reúne en el “Boulevard”, la “Zona Rosa” de entonces: las calles de San Francisco y Plateros, entre el Jockey Club y el Palacio de Iturbide convertido en hotel. (Pacheco XLVIII)

Este espacio entre las actuales Condesa y Filomeno Mata marcaba el espacio masculino de la calle de Plateros. Plateros resultaba en sí misma un microcosmos de la ciudad. Del lado este de la calle las

mujeres y del oeste los hombres; de igual manera, como podemos ver en la Imagen 1, Plateros era la única calle en el Centro con alumbrado eléctrico (no sólo eso, sino que lo tenía en cada cuadra), pero no tenía ningún mingitorio. Así mismo, el tranvía no pasaba a lo largo de Plateros, sino de Coliseo Viejo (actualmente 16 de septiembre) y Tacuba, pues se lo consideraba una molestia (por el cableado y el ruido) y un peligro para los peatones (por los varios que habían muerto atropellados). (Johns 7)

Plateros representa a la perfección el deseo de la burguesía mexicana de separar y jerarquizar, de higienizar el espacio y evitar toda degeneración moral que las clases bajas pudieran traer a la naciente modernidad mexicana (Porter 125). El propio Bajtín ha dicho:

En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se representaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar. (12)

Esta idea puede aplicarse con igual fortuna al incipiente capitalismo industrial de México. Éste agregaba al espacio urbano esas jerarquías y hacía, en vez de títulos nobiliarios y militares, de la riqueza su más inexorable signo. El género y la raza eran otros componentes

propensos a jerarquías, pero la clase social era el elemento clave. El ruido, las excreciones, los indígenas, las vendedoras, todo había de excluirse de Plateros, pues corrompía al México moderno.

El poema, tras la alusión a la Sorpresa y el Jockey Club, da un giro inesperado: una alusión a la Edad Media: “¡Cómo resuena su taconeo / en las baldosas! ¡Con qué meneo / luce su talle de tentación” (Gutiérrez Nájera II 20-21). El hipotexto de estos versos se encuentra en *El libro de buen amor* (1330) del Arcipreste de Hita: “¡Ay Dios, y cuán hermosa viene doña Endrina por la plaza! / ¡Qué talle, qué donayre, qué alto cuello de garça!” (vv. 653-654) Este intertexto inaugura el campo semántico dentro del cual se producen las seis siguientes estrofas, que son una descripción idealizada y minuciosa de la Duquesa, siguiendo los modelos medieval y renacentista, y no se hace mención en absoluto de la ciudad o la calle de Plateros.

A partir de la estrofa decimoquinta, cuyo primer hemistiquio es “¡Y los domingos!” (Gutiérrez Nájera II 22), se pasa de la descripción de la Duquesa a un espacio cerrado: su habitación. Nuevamente, no se sabe dónde se encuentra en el plano urbano su habitación, pero es el día de descanso, la ruptura del tiempo capitalista, y la voz lírica dice visitarla en la estrofa decimoctava. La estrofa inicia con un verso técnicamente harto curioso: “Toco; se viste; me abre; almorzamos” (Gutiérrez Nájera II 23). Es de recalcar la propiedad divisiva del

asíndeton y de la puntuación; sin embargo, después del hemistiquio se requieren dos sinalefas sumamente forzadas para que el verso termine siendo un decasílabo: me-a/bre-al/mor/za/mos. Si seguimos las divisiones causadas por la puntuación, quedaría un dodecasílabo; por lo tanto, hemos de recurrir a las sinalefas que rompen con los índices dados por las grafías. Así queda un decasílabo con el siguiente esquema métrico: óo oóo óo oóo. De este modo quedan dos pentasílabos formados cada uno por un troqueo y un dáctilo que producen una sensación de clara armonía a pesar de las violentas sinalefas que se necesitan. Esta estrofa, pues la siguiente y última es una repetición de la séptima (la que va de la Sorpresa al Jockey Club), cierra el poema sintetizando las dicotomías que se produjeron a lo largo del texto. Tan es así que, independientemente de la violencia de las sinalefas y el asíndeton, en esta estrofa se da la única rima entre una palabra extranjera y una mexicana: *beefsteak* y Chapultepec. Todas las demás rimas son entre palabras extranjeras. El Duque Job y su Duquesa salen del cuarto y se dirigen al punto más al oeste en todo el poema: Chapultepec, donde se encuentra el castillo de Maximiliano y donde paseaban las familias del oeste.

Del comedor al inicio del poema se pasó a Plateros, de ahí al cuarto de la Duquesa y de ahí a Chapultepec. El movimiento es siempre hacia el oeste; se va de la Sorpresa al Jockey Club (en dos

estrofas en el poema) de este a oeste no por casualidad o por la necesidad de la rima, sino porque es el movimiento de las aspiraciones de la clase media urbana.

1.3 Concepción espacio-temporal del modernismo mexicano: cartografía urbana.

En 1858 el primer mapa nacional oficial fue publicado, “in whose borders an emerging nation-state was portrayed as natural, inevitable, and long-standing” (Gillingham 151). En el siglo XIX la cartografía se convertiría en una de las formas hegemónicas de hacer parecer natural la nación y su independencia conquistada hacía no mucho tiempo. En 1899 se publica el primer mapa oficial de la Ciudad de México (v. Bribiesca), la cual se dividió oficialmente en ocho cuarteles con una distribución igual de este a oeste y de norte a sur, conteniendo así el primero las actuales colonias Peralvillo, Morelos, Valle Gómez, y Bondojito *inter alia*. Aunque el Zócalo y Plateros se encontraban en el epicentro histórico de la ciudad, estaban en el cuartel cuarto. El cuartel octavo, al extremo suroeste de la ciudad contenía las actuales colonias Cuauhtémoc y Juárez.

La ciudad del capitalismo industrial comenzaba a convertirse en texto: mapa y poema. El primero recogía datos verificables y

coordinadas, mientras el segundo las relaciones sociales que operaban en los espacios.

El espacio, en términos cartográficos, se entendía como coordenadas bidimensionales. Hay, sin embargo, una concepción temporal que se implica en el mapa de Bribiesca: una visión a futuro, pues el lugar, entonces completamente deshabitado, de la actual colonia Obrera, se denomina “colonia en proyecto”. Así, el espacio se entiende ya no solamente como el lugar que contiene algo, sino también como lo que contendrá. En este sentido, la numeración de los cuarteles resulta por demás interesante, pues muestra que el futuro de la ciudad desde el gobierno se ve hacia el oeste. En el este de la ciudad:

Many tenements, or *vecindades*, packed sixteen to twenty persons to a room, and that over half of all inspected dwellings had cases of typhus. The complete lack of sewers and potable water, the open drainage ditches, and the cramped, poorly ventilated, and shoddy tenements—most in violation of building codes—gave the easternmost districts the highest mortality rates in the city. (Johns 32-33)

Independientemente del estado de miseria en el que se encontraba el este, se puede observar la falta de presencia y trabajo por parte del gobierno en este lado de la ciudad. Las divisiones en el mapa y la propia necesidad de dividir la ciudad responden a una división social que había operado ya en la mente de sus habitantes; de ahí que el

poema de Gutiérrez Nájera ignore por completo el este, aunque lo más probable es que ahí haya vivido la Duquesa Job: “Dozens of seamstresses walked eight or ten blocks to work in downtown stores that made custom clothing for the upper classes” (Johns 36). Por ello la voz lírica lleva a la Duquesa a Chapultepec y no al Canal de La Viga, que era “the east’s pleasure spot” (Johns 38), pues está representando las aspiraciones de la clase media, las tendencias de ésta y su concepción de la ciudad. En este sentido, el este no existe en el poema como no existía para el gobierno ni para los habitantes de las colonias Cuauhtémoc o Juárez. Johns (39) recalca el hecho de que las solicitudes de pavimentación, alcantarillado, agua corriente y demás servicios públicos en el este fueron siempre ignoradas por las autoridades y se tenía esta zona como un foco de infecciones, insalubridad y crimen. Por lo tanto, entre más lejos se estuviera de sus barrios y aun de sus habitantes, mejor.

Es importante recordar una de las dicotomías sobre las que se basa el poema de Gutiérrez Nájera: espacios interiores y exteriores. La voz lírica habla desde un comedor sobre Plateros y Chapultepec y describe a la Duquesa en su alcoba. Los espacios exteriores, aunque reconocibles en la urbe del lector, son puntos de referencia dentro de la narración de la voz lírica. Gaston Bachelard comenta: “Dans l’âme détendue qui médite et qui rêve, une immensité semble attendre les

images de l'immensité. L'esprit voit et revoit des objets. L'âme dans un objet trouve le nido d'une immensité¹⁶ (174). Esta "âme qui médite et rêve" bien puede ser la del Duque Job que en la charla de sobremesa le cuenta a su interlocutor desconocido sus meditaciones y sueños sobre su Duquesa. Lo interesante es ver cómo estos pensamientos de la voz lírica pueden acercarse a "l'immensité" de la que habla Bachelard.

Todo en el poema parece tender a la simpleza, a lo inmediato: la dulce charla, la calle de Plateros bien limitada entre La Sorpresa y el Jockey Club, la habitación de la Duquesa, Chapultepec. Sin embargo, estos espacios bien limitados a puntos referenciales hartamente concretos adquieren una dimensión más profunda: "Les poètes nous aideront à découvrir en nous une joie si expansive de contempler que nous vivrons parfois, devant un objet proche, l'agrandissement de notre espace intime"¹⁷ (Bachelard 181). Dicho de otro modo, hecha a un lado cualquier perspectiva ontológica o metafísica, la poesía tiene la habilidad de engrandecer un espacio íntimo en la medida en que se vuelve dicotómico: es íntimo para el lector y el narrador/la voz lírica, pero está publicado y eso lo hace, discúlpese la redundancia, público.

¹⁶ "En el alma distendida que medita y sueña, una inmensidad parece esperar las imágenes de la inmensidad. El espíritu ve y vuelve a ver unos objetos. El alma en un objeto encuentra el nido de una inmensidad".

¹⁷ "Los poetas nos ayudarán a descubrir en nosotros un gozo tan expansivo al contemplar que experimentaremos a veces, frente a un objeto cercano, el agrandamiento de nuestro espacio íntimo".

Había escrito Gutiérrez Nájera un año antes “Non omnis moriar” (1893), cuya primera estrofa deja muy en claro esta idea: “¡No moriré del todo, amiga mía! / De mi ondulante espíritu disperso, / algo en la urna diáfana del verso, / piadosa guardará la poesía” (Gutiérrez Nájera II 301). El “ondulante espíritu disperso” suena muy similar a las palabras de Bachelard, así como la idea de intimidad de la urna y la dispersión de dicho espíritu a través de la poesía; de ahí que “mientras disperso / átomo de mi ser esconda el verso, / ¡no moriré del todo, amiga mía!” (Gutiérrez Nájera II 302). La elipsis del artículo indeterminado que debería llevar “átomo” produce esta sensación de indeterminación entre lo privado de la partícula más pequeña y el hecho que lo hace público: la poesía.

La urbe y su tecnología expelía al poeta de la vida moderna: “El poeta [modernista] cree apartarse del mundo moderno, del mundo burgués—feo, vulgar, mecánico, innoble—. Pero no se retira: es segregado” (Pacheco XXV). Gutiérrez Nájera insiste en que la poesía puede armonizar y congraciar los dos mundos en los que él vive: el poético por tradición (la belleza femenina al estilo de Arcipreste de Hita y Petrarca) y el urbano de la modernidad burguesa.

Hay dos mundos, dos tiempos y dos espacios en la Ciudad de México y en “La Duquesa Job”: el burgués y el proletario, el presente y el pasado, el oeste y el este. Gutiérrez Nájera intenta engrandecer a la

clase media, intenta romper esta dicotomía, pero lo hace en los términos del burgués, del afrancesamiento porfiriano: en su poema solamente existe la Ciudad de México desde La Sorpresa hasta Chapultepec. Evita el choque de los dos mundos en el Zócalo, pues este espacio implicaría una espacio-temporalidad redonda, vertiginosa; a diferencia de Plateros, que va ideológicamente hacia el oeste, hacia Chapultepec, pasando por el Paseo de la Reforma y su lección de historia que culmina en el Ángel de la Independencia, colocado no casualmente en las colonias más afrancesadas y burguesas.

Claramente lo dice José Emilio Pacheco: “Para los románticos el burgués era el enemigo; hacia fines del siglo el burgués era tan fuerte que parecía inútil oponerse a él” (XXVI). El tiempo industrial regula también las relaciones sociales en el poema; solamente el domingo puede la voz lírica encontrarse con la Duquesa, pues el resto de los días va con prisa. El tiempo del capitalismo regula la ciudad y la ordena, pero la voz lírica, segregada de este tiempo y de esta ciudad, observa como un *flâneur* desencarnado: ¿Cómo sabe qué sucede con la Duquesa entre semana? ¿Desde dónde la ve? ¿Qué hace el resto de la semana? La voz lírica está comiendo fresas y charlando casualmente y solamente aparece junto a la Duquesa cuando va con ella el domingo a Chapultepec. El tiempo de la burguesía parece afectarlo todo y a todos, menos a la voz poética, que con calma puede

sentarse a charlar y lo vemos encarnar en la narración sobre la Duquesa exclusivamente un domingo en un plácido paseo: el poeta es entonces “un dandy desafiado de una sociedad utilitaria” (Pacheco XLVI).

Uno de los méritos de “La Duquesa Job” es que intenta conciliar los mundos en los que vivía el México pre-revolucionario. Sin embargo, como ya lo comentamos, no puede del todo dejar de tomar partido. El otro lado está presente a través de una perífrasis: la necesidad de entender de dónde proviene la Duquesa y el poeta mismo o, si Chapultepec está más allá del Jockey Club, qué hay allende La Sorpresa. Dice Bachelard que “la calme s’institue comme une émergence de l’être, comme une valeur qui domine malgré des états subalternes de l’être, malgré un monde trouble. L’immensité a été agrandie par la contemplation”¹⁸ (190). Es claro que el poema de Gutiérrez Nájera se instaure desde la calma del espacio íntimo engrandecido, hecho público y privado a la vez, pero el poema no cancela el “monde trouble”, sino que realmente lo reproduce junto con los espacios y las relaciones que se producen en ellos. Gutiérrez Nájera es “el historiador de su experiencia como individuo y como artista, ante, contra, y en la sociedad de su tiempo” (Schulman 11), por

¹⁸ “La calma se instituye como una emergencia del ser, como un valor que domina a pesar de los estados subalternos del ser, a pesar de un mundo en conflicto. La inmensidad ha sido engrandecida por la contemplación”.

lo cual su intento de conciliación es eso y a la vez la impresión profunda de la brecha entre dos mundos y su separación física de ambos, pero su aceptación de la burguesía.

Siendo Gutiérrez Nájera producto del ocaso del siglo anterior a los estridentistas, éstos se enfrentarán a la Ciudad de México de una manera muy distinta, pero basados en las relaciones que el propio Gutiérrez Nájera reprodujo en su poema. Esos espacios íntimos, esa ciudad reducida a cinco cuadras, llevados a un instante infinito, serán refutados por los estridentistas. Intentarán ellos crear nuevas relaciones para la ciudad, nuevos espacios y recrearlos en sus textos.

2. La nueva concepción de la ciudad.

En este capítulo se analizará primero la novedad que supusieron los automóviles y su velocidad en las consciencias social y poética. Serán también analizados los trenes y los aviones, pero se enfatizará el papel que jugaron los automóviles no como objeto estético, sino como productores de una nueva estética. La tecnología automotora, se propone, cambió radicalmente la forma de captar la realidad en general y la ciudad en particular. El observador de la ciudad deja de ser un *flâneur* que recorre a pie las calles taciturnamente y reflexiona, “irrité contre la ville entière”¹⁹ como diría Baudelaire (130), sobre el paso del tiempo y la transformación de los espacios urbanos. El observador se convierte en un cuerpo consciente de sí mismo que cambia de sistema de referencia: de la calle al auto. No puede ya fijar su vista como lo hacía el *flâneur* en los objetos de la ciudad, sino que debe adaptarse a la velocidad de la nueva tecnología para captar en un instante los objetos que raudos pasan a su lado. En este sentido, la voz poética y el ojo del observador han de empatarse para poder responder a la tecnología y la ciudad.

En el subcapítulo 2.2 se hablará de cómo la revolución mexicana afectó a la Ciudad de México en función de los automóviles. Dado que éstos pasaron de ser artículos de lujo de la burguesía

¹⁹ “Enojado con toda la ciudad”.

citadina a finales del siglo XIX y la primera década del XX a ser posesiones medianamente corrientes de la clase media y de las clases bajas que se beneficiaron de la revolución (Freeman 60), el automóvil adquirió una dimensión política que ningún sistema de transporte había tenido antes (Duffy 1). El automóvil adquirió un carácter mítico, pues Porfirio Díaz tenía un Mercedes de 28 H.P. que la prensa de la época alababa en sus páginas (Freeman 32) y el propio Francisco I. Madero hizo su entrada triunfal a la Ciudad de México en un Thomas Flyer el 7 de junio de 1911.



IMAGEN 2

En términos del espacio urbano, entonces, resulta muy difícil hablar de cómo la Ciudad de México fue afectada por la revolución si no se toma en cuenta el valor mitológico, político y estratégico del automóvil

durante este proceso histórico. Novelas como *La señorita Etc.* y *El intransferible* de Arqueles Vela comprendieron muy bien el proceso de mecanización de la urbe y responden a la vez con entusiasmo y estremecimiento al fenómeno.

El apartado 2.3 abordará cómo se reformula el espacio-tiempo en la literatura estridentista. Si bien éste es un tópico que seguirá apareciendo a lo largo de este trabajo, en este apartado se sentarán las bases para comprender en términos literarios cómo y por qué se hizo a un lado la concepción lineal del espacio-tiempo y, utilizando los conceptos desarrollados en los dos subcapítulos anteriores, entender los medios por los cuales se llegó a una concepción sintética de este fenómeno.

2.1 Automóviles en la ciudad: la tecnología, la voz poética y el ojo.

En *El pentagrama eléctrico* (1925) de Salvador Gallardo podemos ver ya el cambio radical que el automóvil ha producido en la voz poética en los cincuentaún años que distan entre este poemario y “La duquesa Job” de Gutiérrez Nájera. Este volumen de poesía revela una nueva visión de la realidad desde un sistema referencial completamente distinto. En “Pentagrama”, el primer poema del libro, la voz poética dice que: “El álbum de las calles / se enrolla en los motores / Con fugas de los postes / que escriben sinfonías” (Gallardo,

Pentagrama [8]). Las calles son devoradas por los autos; tal imagen solamente puede producirse si el observador va sobre el auto. Esto explicaría la polisemia de “fugas” (apoyada por “sinfonía” al final del verso siguiente), pues serían la composición musical, pero también la huida de los postes y la sinfonía que sus movimientos crean a partir de la cinestesia. Las calles, además, son vistas como un “álbum”, un espacio en blanco. Lo importante en estos cuatro versos no es la calle en sí, como lo era en “La duquesa Job”, sino el automóvil en el que viaja el observador.

Para Gutiérrez Nájera la calle en sí era un espacio cargado de profundas significaciones y relaciones sociales. La distancia comprendida entre los dos puntos más importantes del poema es la que era posible recorrer a pie. En el poema de Gallardo la calle ha sido despojada de estas significaciones, es un “álbum” en blanco, y lo que interesa es la música creada por la velocidad; para ello, la calle es simplemente un medio. En términos de Marc Augé, la calle se convierte en un no-lugar: “Un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu”²⁰ (100). Estos lugares han perdido su carga antropológica e histórica; no hay relación de ese lugar con ningún otro; Augé dice que la

²⁰ “Un espacio que no puede definirse ni como identitario ni como relacional ni como histórico definirá a un no-lugar”.

“surmodernité”²¹ es productora de este tipo de lugares por antonomasia y que se oponen a la producción de lugares al estilo de Baudelaire: cargada de memoria y de significación.

Sin embargo, si la calle ha perdido su significación y se ha vuelto un no-lugar, hay un espacio que se ha convertido en el lugar cargado de significado: el automóvil: “The motorcar emerged as a new space for a variety of old activities, from making love and a living, to murder and suicide” (Freeman 84). Esto es cierto como también lo es que surgió una nueva forma de entender el espacio del automóvil y el de la ciudad. Una imagen en el mismo poema de Gallardo, “Pentagrama”, ilumina la cuestión: “Sobre la acera encerada / las lunas juegan boliche” ([9]). La aliteración del primer verso agiliza la sensación de velocidad y las lunas que juegan boliche son las intermitencias del astro cuando se encuentra con los edificios en la mirada móvil del sujeto que va sobre el auto. Este modo de transporte produce una nueva forma de comprender la luna, el astro romántico por excelencia. Contrástese, *exempli gratia*, la visión de Leopoldo Lugones sobre la luna: “Divina calma del mar / donde la luna dilata / largo reguero de plata / que induce a peregrinar” (36). La luna y el mar en Lugones son una extensísima imagen; el cuerpo acuático sirve para eternizar la luna. En Gallardo la luna se entrecorta y multiplica por los edificios que

²¹ “Supermodernidad”. Se traduce este término siguiendo la traducción original de “surréalisme”: superrealismo.

ve la voz poética en el auto; es una imagen angustiante en la medida en que no hay calma, sino movimiento; no hay un objeto, sino múltiples que están borrajeados por la velocidad.

La sensación de la velocidad es subjetiva en relación a los objetos circundantes; dicho de otro modo, a las relaciones entre los sistemas referenciales²² (Cœugnet *et al.* 211, Recarte y Nunes 291). Por lo tanto, la idea de velocidad es impensable en el estridentismo sin un sistema referencial exterior al automóvil tan cercano como los edificios de la ciudad. En campo abierto la sensación de velocidad se reduce por la lejanía de los objetos de referencia (montañas, horizonte, lagos, etc.), pero en la ciudad éstos son tan cercanos (edificios, postes de luz, peatones, etc.) que, por su relación con el observador, éste experimenta con mayor intensidad la velocidad (Cœugnet *et al.* 215, Recarte y Nunes 292). El sistema de referencia es para los estridentistas el automóvil, pues desde ahí se ve pasar el mundo: “La calle se ha venido toda tras de nosotros / y la sonrisa aquella voló de mis manos” (List Arzubide 224).

Aldous Huxley dijo en su ensayo “Wanted a New Pleasure” en *Music at Night; And Other Essays* (1931) que la velocidad era el único placer que había inventado la modernidad. Duffy (4-5) insiste en la

²² Es por esta razón que, tanto para un pasajero como para un observador en tierra, un avión comercial no parece ir demasiado rápido, cuando en realidad viaja en promedio a 930 km/h (578 m/h).

importancia de que la emoción de la velocidad es física; se siente en los huesos y en las vísceras. Los automóviles producen una impresión que no es ni estética ni contemplativa: “The automobile was the promise, through technology, of an experience lived at a new level of intensity” (Duffy 5). Y no sólo eso, sino que era una experiencia completamente nueva. Los 40 kilómetros por hora (25 millas por hora) que alcanzaban los primeros autos que llegaron a México eran una velocidad mayor a la que alcanza un caballo o un tranvía²³; para 1903 ésta era la velocidad máxima para los autos permitida por el reglamento de tránsito (Espinosa 113). A diferencia del tren, el automóvil permitía una experiencia individual y el control personal de la máquina. Ésta se convirtió en una prótesis del cuerpo humano: “The conjunction of subject body and speed machine offered early inklings of cyborg subjectivity” (Duffy 5), pues el cuerpo humano hubo de adecuarse a las nuevas posibilidades ofrecidas por la máquina; ésta y el cuerpo se relacionaban simbióticamente: “They [women and cars] become a nexus of energy through the sensual experience of speed and vibration” (Magot 139).

²³ Un caballo puede alcanzar los 40 km/h, pero no los puede sostener por más de dos kilómetros, aproximadamente. El tranvía de principios del siglo XX, por su parte, viajaba en promedio a 20 km/h (13 m/h).

Los automóviles en la ciudad requirieron que tanto conductores como peatones reaccionaran de una nueva forma al entorno urbano²⁴: “*El Universal* found that urbanites were quickly adapting their bodies to a series of new ‘instinctive physical needs’” (Freeman 81). La emoción de la velocidad se mezcló con el terror a ella; tanto el peatón como el conductor sufrieron los efectos de la nueva tecnología.

Al respecto es interesante notar que desde el primer manifiesto estridentista, *Actual No. 1*, el texto que inaugura el movimiento, aparece el tópico de la velocidad y el peligro. En su apartado sexto Manuel Maples Arce narra, definiéndose como “un chofer urbano en el centro de México” (Hadatty, *Ciudad* 30), un choque. La primera pregunta que se hace el narrador en este pasaje es por qué “los provincianos” se mantienen al margen “de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos” (Maples Arce, “Manifiestos” 7). Dice el narrador: “En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos” (Maples Arce, “Manifiestos” 7); nuevamente puede observarse el punto de vista de la voz poética: el interior de un coche de 80 caballos de fuerza (caballaje de fuerza de varios autos contemporáneos). Súbitamente se pasa de este episodio a una enumeración caótica de partes de automóvil y a la lectura hilarante de los anuncios comerciales

²⁴ Los automóviles en la Ciudad de México alcanzaron las 21,200 unidades en el año 1925 (Flores 22), lo que hizo que se volvieran parte integral del paisaje urbano.

de la calle, que en su sintetismo implican el choque del auto. Al final de la lacónica narración del percance, la voz narrativa dice: “Se amplían mis sensaciones” (Maples Arce, “Manifiestos” 7). Es una narración de vanguardia insertada en un manifiesto. Es altamente sintética. A diferencia de “La Duquesa Job”, en el manifiesto estridentista “no se puede fijar en ellos [en los grandes espacios urbanos] la mirada” (Hadatty, *Ciudad* 31). Se reconoce el Teatro Nacional, avenida Juárez, la estatua de Carlos IV, aun quizá los anuncios comerciales de la ciudad a la que se hace referencia, pero la mirada no se puede fijar en ellos por la velocidad del auto. Los objetos del poema se superponen, se aglomeran, se arraciman en el ojo del conductor:

La sintaxis del manifiesto está más cerca del cubismo que del futurismo: como en el cubismo, en el fragmento citado [el apartado VI] predomina el conglomerado de objetos expresados a través de sustantivos, en lugar del privilegio de las acciones encarnadas en los verbos y las onomatopeyas, propios de los textos futuristas. Asimismo, imágenes varias se yuxtaponen en un solo tiempo al grado de cerrar con una colisión o choque, cristalización irónica de la composición del *collage* privilegiada por este movimiento: muchos elementos dispersos en un mismo espacio. (Hadatty, *Ciudad* 31)

El ojo (*eye*) y el yo (*I*) de la voz poética se convierten en uno mismo (Yeung 219-220); este ojo, sin embargo, registra el peligro de la velocidad con tanta celeridad como con la que registró los objetos que pasaron a su lado. El ojo ha de adaptarse a la nueva tecnología:

En este texto pionero se divisa ya lo que consideramos una de las principales características definidoras de la prosa mexicana de vanguardia: el devaneo entre el reconocimiento de la vieja Ciudad de México, inamovible y real, y el deseo de modernidad que traza sobre sus calles y muros la posibilidad—a partir de la distorsión que produce la velocidad en que se encuentra el observador, generalmente a bordo de un medio de transporte—de desdibujarla. (Hadatty, *Ciudad* 29)

Los “provincianos” deben estar al tanto de los múltiples peligros de la ciudad y hacer de su cuerpo un organismo consciente de las máquinas que le rodean y que pueden matarlo o lastimarlo en un instante: “[II] pedone [trova la] sua *nudità* di fronte ad un mondo fatto di automobili che lo isola e gli impone la fretta”²⁵ (Nuvolati 161).

Por ello es que Franco Moretti (64) ve en la novela de finales del siglo XIX el fin del idilio rural. A México llegó un par de décadas después este fin, pero llegó en forma de tranvías, automóviles y desarrollo suburbano. Es interesante la palabra que elige Moretti, “idilio”, pues la respuesta de los modernistas y post-modernistas, desde Gutiérrez Nájera hasta José Juan Tablada, es de un rechazo al mundo moderno y sus tecnologías; en el caso de Tablada, era un rechazo poético exclusivamente, pues a pesar de que trabajó haciendo anuncios comerciales de coches y organizando carreras (Freeman 44), en su poema “El automóvil en México” dice que el “ruidoso automóvil” deja “estelas de humo oscuro / y flatulencias de carbono” (Tablada,

²⁵ “El peatón encuentra su *desnudez* frente a un mundo hecho de automóviles que lo aísla y les impone la velocidad”.

Obras 332). Para los estridentistas el auto es simplemente velocidad, prótesis de la potencia y los poderes del hombre y, por ello mismo, es objeto digno de poesía. El idilio rural terminó (piénsese en la temática de *Un día...* de José Juan Tablada, un poeta que vivió en la Ciudad de México, Tokio, Caracas, La Habana, París y Nueva York, pero que los momentos más importantes de su poesía se encuentran en el mundo rural, no en la ciudad) y los estridentistas lo celebran: “El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas” (Maples Arce, “Manifiestos” 6). De la gasolina como “flatulencia de carburo” se ha pasado a la metonimia por la modernidad y el dinamismo.

Sin embargo, como se vio en el mismo manifiesto estridentista, la velocidad, por muy admirable que fuese, tenía (y tiene) repercusiones en la vida urbana y la vida corporal. En el apartado V del primer manifiesto, Maples Arce equipara “los tubos de escape” (de gasolina azul) con “las venas adorables”. Hay en esta asociación un fenómeno que Deleuze y Guattari han explorado bien:

[L’homme] ne vit pas la nature comme nature, mais comme processus de production. Il n’y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l’un dans l’autre et couple les machines. Partout des machines productrices où désirants, les machines schizophrènes,

toute la vie générique : moi e non-moi, extérieur et intérieur ne veulent plus rien dire²⁶. (8)

Este proceso de mecanización del cuerpo, de indomabilidad de la máquina, tuvo repercusiones políticas. Hubo de regularse quién tenía acceso a los autos (y otras máquinas), proceso originalmente regulado por el mercado, y qué se hacía con ellas una vez obtenidas; así, la velocidad y la potencia de las máquinas tenía que regularse a nivel nacional y el gobierno tendría, cuando menos en teoría, la capacidad de controlar el flujo de cuerpos (Duffy 7). Por ello la velocidad y los autos se vuelven modos de recuperar la ciudad, de tragársela y hacerla suya; de ahí que Germán List Arzubide hable de dominar y controlar las fuerzas de la naturaleza por medio de la tecnología (Hernández Palacios, “Entrevista” 74). Para los estridentistas, la máquina se había vuelto su cuerpo y viceversa, una prótesis de sí mismo; el ojo (*eye*) con el que veían desde el coche pasar la ciudad era ahora su yo (*I*), pues “territorio vissuto e territorio rappresentato contituiscono i termini di una *messa in scena* dove la distinzione tra attore e spettatore nel dar forma al paesaggio tendono fortemente a confondersi”²⁷ (Nuvolati 162).

²⁶ “[El hombre] no vive la naturaleza como naturaleza, sino como proceso de producción. Ya no hay hombre ni naturaleza, sino únicamente un proceso que produce el uno al otro y conecta las máquinas. En todos lados máquinas productoras o deseantes, máquinas esquizofrénicas, toda la vida del género: yo y no-yo, exterior e interior ya no significan nada.

²⁷ “Territorio vivido y territorio representado constituyen los términos de una *puesta en escena* donde la distinción entre actor y espectador al dar forma al paisaje tienden fuertemente a confundirse”.

Así, los aspectos más importantes de la velocidad y la tecnología automotora no eran su novedad, sino su posibilidad de cambiar de sistema de referencia para hablar de la ciudad, su unión y transformación del cuerpo humano y, por lo tanto, de la voz poética y sus implicaciones políticas, de las cuales se hablará más adelante. Por todo lo anterior, la velocidad automovilística produjo una nueva forma de hacer poesía, pero también produjo un nuevo modelo urbano, sobre el cual se profundizará en el siguiente subcapítulo, pues es tan relevante la nueva visión de los objetos urbanos como la nueva disposición de éstos en el espacio y la reconfiguración de la ciudad.

2.2 La revolución y la Ciudad.

Tras el inicio de la revolución, los dos mayores problemas que se produjeron en la ciudad fueron:

The disruption of the economy and the dire need to restart the engines of economic growth [and] a struggle within the revolutionary leadership over the ideological direction the Revolution was to take and the power to be granted to rural versus urban classes in constructing that path. (Davis, *Urban* 20)

El gobierno revolucionario, por la diversidad ideológica que implicaba, terminó por favorecer a la clase urbana y la empresa y la propiedad privadas (Davis, *Urban* 21). Madero era un “mild reformer” que

apoyaba a la clase urbana y la propiedad privada²⁸; buscaba que los hacendados pulimentaran las relaciones con sus trabajadores en lugar de abolir tal institución (Kandell 394). Así, se privilegió los problemas de la Ciudad de México sobre los del campo y los de la empresa privada sobre los de los sindicatos obreros y campesinos: “Madero was a landowner and an apostle of private property and propertied class” (Ross 110). Por ello, se invirtió fuertemente en la pavimentación para que los automóviles pudieran transitar por las calles que habían sido destruidas por la gresca armada (Davis, *Urban* 26, 29) en lugar de privilegiar el transporte público. A pesar de la violencia que asolaba a la Ciudad, la población siguió creciendo desmesuradamente, pues los campesinos huían de las condiciones deplorables de la vida rural con la intención de habitar y trabajar en la ciudad donde todos los recursos se estaban acumulando.

El automóvil privado no era solamente el medio de transporte ideal por su incapacidad de aglomerar gente (recuérdese las huelgas de tranviarios de 1914 en adelante), acelerar la economía y las relaciones comerciales con el exterior, sino también como símbolo de modernización. Porfirio Díaz, durante la última década de su gobierno,

²⁸ Es importante ubicar también a Madero como líder revolucionario en el entramado ideológico de la cartografía urbana. No se olvide que su padre, terrateniente y dueño de la Compañía Industrial de Parras, tenía una mansión en la calle de Berlín en la colonia Juárez (Ross 109); ésta era de novísima creación y era uno de los barrios más acaudalados de la ciudad.

había destinado muchísimos más fondos a la creación de caminos pavimentados para autos privados que para el transporte público (Davis, *Urban* 28). De este modo, a los líderes revolucionarios les convenía más reconstruir y ampliar la infraestructura para automóviles que medios de transporte colectivos (Davis, *Urban* 29), los cuales, además, permitían (como lo hizo el tren) el traslado de tropas hostiles al régimen.

La preferencia por los autos privados cambió para siempre la configuración de la ciudad y su desarrollo. Es importante considerar que de los 400,000 habitantes que la ciudad tenía alrededor del 1900 pasó a tener 560,000 para el inicio de la revolución. En diez años, la ciudad aumentó su población en un 40%. Si bien la ciudad se había mantenido prácticamente dentro de los mismos límites geográficos desde el siglo XVI hasta la primera década del XX, después de ésta su área aumentó a 33 kilómetros cuadrados (Ross 93) de 20 que tenía el centro histórico hasta el siglo XIX (Ward 35). Los automóviles posibilitaron el movimiento de varios sectores de la población hacia las afueras, en un movimiento que el urbanismo estadounidense nombró *sprawl* y que en español se puede llamar *suburbanización*, pues fue esta tendencia hacia las afueras, a alejarse de la ciudad y sus miasmas y masas proletarias, lo que produjo los suburbios: en *Andamios interiores* (1922), Maples Arce dice de la colonia Roma (es Vicente

Quirarte [484–485] quien hace la identificación de este barrio con la colonia Roma): “La mañana romántica, como un ruido espumoso, / se derrama en la calle de este barrio incoloro / por donde a veces pasan repartiendo programas” ([45]), recalcando en esta imagen la tranquilidad y monotonía de los suburbios. En 1913 Rafael López apuntaba en *El Mundo Ilustrado*: “Es un placer para los que están obligados a respirar el aire de la ciudad toda la semana, emigrar, siquiera sea los domingos, a esos sitios que multiplican sus notas risueñas por todas partes y que ahora se ostentan con los dones de la estación florida” (45-46). Se refiere a Xochimilco²⁹ y al final del mismo artículo se refiere a la Ciudad de México como “una fabulosa ciudad bárbara” (49). El espacio urbano para la segunda década del siglo XX se había vuelto a la vez fabuloso y bárbaro, deseable por sus recursos, pero se debía escapar de él para encontrar la dicha³⁰.

²⁹ A 22 km. (13.7 mi) al sur del Zócalo. En un coche de la época se hubiera llegado en 30 minutos; en caballo al trote hubiera sido poco menos de dos horas.

³⁰ Ya en siglo XIX Friedrich Engels (25) comentaba que la ciudad era un lugar maravilloso y terrible en la medida en que entre más aglomeraba gente, ésta parecía estar más distante; así, la ciudad era el espacio donde con mayor claridad se percibía la lucha de clases.



IMAGEN 3

De este modo, el automóvil posibilitó la suburbanización; las clases altas deseaban, cada vez con mayor ahínco, alejarse de la alta densidad poblacional de la ciudad y alcanzar estos pequeños espacios paradisiacos: “[...] Rapid transport has enabled the people moving out from the [city] centers to find the open residential surrounding they desired” (Howard 15). Deseaban también alejarse de la mezcla de clases que el Centro de la ciudad suponía (v. Imagen 3³¹) y el auto y los suburbios garantizaban una lejanía que quien no tuviera un auto no podría sortear. Considerando que “the central theme of urban

³¹ Nótese en esta fotografía de Modotti el encuentro de todas las clases sociales en el Zócalo. Puede verse hombres en sombrero de copa y hombres vestidos de manta. Repárese también en el cableado eléctrico y en el poco cuidado que tienen los peatones con las vías del transporte urbano.

development over the past century is surely the increasing trend toward suburbanization” (Nechyba and Walsh 178), México siguió las tendencias de la época y comenzaron a crearse suburbios como Coyoacán y las Lomas de Chapultepec, que ya no necesitaban de tranvías o carros jalados por caballos, pues sus habitantes contaban con automóvil particular y podían recorrer sin problemas los 11 kilómetros (6.8 millas) que mediaban entre el Zócalo y ambos barrios en 15 minutos y no en casi una hora si fueran a caballo.

La Ciudad de México se fue polarizando cada vez más, poniendo cada vez más tierra entre las distintas clases sociales: “Suburbanisation reproduced social segregation over a much larger area” (Ward 59). La distribución ideológica y las ganancias de la revolución para los campesinos y los obreros jugaron un papel importantísimo en esta reconfiguración. Peter Ward (205) propone que a partir de 1920 un sentimiento anti-burgués y socialista se apoderó de la arquitectura de la capital mexicana y reprodujo la soviética y la modernista. John Ross (140) comenta que la Constitución de 1917 logró promulgar ideales socialistas que las anteriores no habían logrado incorporar: el Artículo 27 llevaba implícito el Plan de Ayala de Emiliano Zapata y el Artículo 123 protegía a los trabajadores de las prácticas explotadoras de los patrones incluyendo, entre otros, el derecho a sindicalizarse: “It was almost Bolshevik in its defense of the

industrial proletariat” (Ross 140). El impulso del proletariado no estaba solamente en el papel (que terminó por no pasar del todo a la acción), sino también conquistando antiguos enclaves de la burguesía: Venustiano Carranza, a pesar de su desprecio hacia los sindicatos, hizo del antiguo Jockey Club (donde se reunían “los científicos” porfiristas y los empresarios mexicanos y extranjeros) la Casa del Obrero Mundial³² con el fin de granjearse la simpatía de los múltiples sindicatos que la ocuparon (Kandell 433), los cuales querían implementar un sistema anarcosindicalista. Venustiano Carranza mismo terminó por prohibir las manifestaciones y acabó con la Casa del Obrero Mundial, pero es de recalcar que ideológicamente la ciudad se estaba reconfigurando y los trabajadores iban ganando bastiones de la burguesía porfiriana, por lo cual ésta, tras la revolución, hubo de trasladarse aún más al oeste con la ayuda de los automóviles.

Dos ejemplos de este movimiento impulsado en gran medida por la industria automotriz fueron las colonias Lomas de Chapultepec e Hipódromo Condesa. Ambas fueron proyectadas por la empresa privada Chapultepec Heights (Sánchez de Carmona 16) y siguieron los modelos estadounidenses de las *garden cities* de Ebenezer Howard, los *systemes de parcs* y la planificación regional de Patrick Geddes (Valenzuela 37). Fueron de fundamental importancia para llevar estos

³² Esta organización se ubicó en el barrio de Tepito hasta que se trasladaron al Jockey Club.

proyectos el arquitecto José Luis Cuevas Pietrasanta, Miguel Ángel de Quevedo y Carlos Contreras. Las ciudades jardín propuestas por Howard tenían un presupuesto anarquista: “It is anarchist in its emphasis on common property and its rejection of such symbols of bourgeois repression as police stations, law courts, jails, or churches, and its large central building where 3,000 citizens could meet together” (Hall 121). Howard proponía que una empresa privada comprara los terrenos, hiciera la construcción y luego vendiera la propiedad a la comunidad para su autogestión (Hall 102). Sin embargo, las ciudades jardín fueron fraccionadas (como el caso de las Lomas de Chapultepec y la Hipódromo Condesa) y vendidas en lotes individuales.

Sin embargo, estas dos ciudades jardín muestran los principios que llevaron a Howard a crear un ambiente sano y digno para el proletariado: exceso de tráfico en las ciudades, deseo de amplios espacios verdes y justicia social. Esto se lograría en una estructura circular con amplios “cinturones” verdes que sirvieran como barrera entre la urbe y la ciudad jardín y un jardín central que sirviera como centro de socialización de la comunidad: el parque San Martín (hoy Parque México) fue único en su estilo en los años 20 y fungió como el centro radial de la ciudad jardín (Collado 11): “Y el jardín es como un

destello rojo / entre el aplauso burgués de las arquitecturas”³³ (Maples Arce, *Interdictos* 35).



IMAGEN 4

Geddes también se formó en la tradición anarquista y se preocupó profundamente por la suburbanización. Para él, los cambios en el espacio representaban también cambios sociales. Por ello, la geografía y la topología eran de fundamental importancia. En el caso

³³ Aunque textualmente es imposible afirmar que Maples Arce se refiere en estos versos a las ciudades jardín, es importante recalcar la oposición entre arquitectura burguesa y jardín y su “destello rojo”, cuyo color no parece ser gratuito. El poema del que forman parte estos versos es “80 H.P.”, que describe un viaje en coche.

de las Lomas de Chapultepec, la topología se utilizó para que los pobladores pudieran tener acceso a áreas verdes y mantenerse alejados de los horrores de la urbanización; empero, los desarrolladores privados terminaron por utilizar la topología para mantener a la burguesía post-revolucionaria alejada del proletariado.



IMAGEN 5

Las Lomas de Chapultepec tuvieron como barrera natural la primera y segunda secciones del Bosque de Chapultepec y la colonia estaba ubicada justo donde terminaba el Paseo de la Reforma (ya extendido desde el Porfiriato). Esto y la división de lotes individuales y

la negación de lotes colectivos impidió que las Lomas de Chapultepec, alguna vez llamadas la “primera Ciudad Jardín” de México, siguiera como tal el plan de urbanización anarquista de Howard (Sánchez de Carmona 23).

Así, Miguel Ángel de Quevedo, en el Departamento de Parques y Jardines desde 1903 (Valenzuela 38) junto con José Luis Cuevas y Carlos Contreras, influenciados por los teóricos del urbanismo estadounidense y europeo, iniciaron en México proyectos de ciudad jardín, aunque al final no terminaron por ser desarrollos urbanos autogestionados, sino que reprodujeron las condiciones de división de clases previas a la revolución, aumentadas ahora en distancia por el uso del automóvil.

Es importante notar, sin embargo, que todos estos discursos se encontraban en la reconstrucción de la ciudad tras el conflicto armado. Entre otros, se encontraban, como se mencionó a lo largo de este subcapítulo, el anarcosindicalismo de la Casa del Obrero Mundial (que recuperó el Jockey Club para los trabajadores), el anarquismo del urbanismo de Ebenezer Howard por medio de José Luis Cuevas y Miguel Ángel de Quevedo y el comunismo rural de Emiliano Zapata a través del artículo 27 de la Constitución de 1917. De ahí que resulte difícil creer:

Que las referencias en la poesía estridentista a edificios modernos así como desarrollos en la infraestructura y transportes (automóviles, tranvías y trenes) puedan ser vistos no sólo como un cliché vanguardista, sino como la proyección de un deseo no realizado en un escenario postraumático. (Cisneros 364)

La idea de la tecnología como “un cliché vanguardista” es descartable dado que no todas las vanguardias la utilizaron y la propuesta de “la proyección de un deseo no realizado en un escenario postraumático” no parece sostenerse en la medida en que la escritura misma de los estridentistas es parte de un discurso revolucionario que se inserta en una discusión de la época, tanto política como estética, que surge, ciertamente, de un evento traumático, pero también un evento que produce una profunda esperanza. No es un “deseo no realizado”, sino un deseo por realizar, por el cual se aboga y se lucha desde múltiples trincheras. La tecnología y sus metáforas y reformulaciones artísticas eran una forma de imaginar y de crear *de facto* la tan anhelada modernidad de México (Gallo, “Technology” 29). El estridentismo deseaba rehacer la literatura y la ciudad y el país y su escritura; sus actos políticos y artísticos son un claro ejemplo de este deseo vivo y pujante. Con la distancia histórica el lector puede o no creer que ese deseo se haya cumplido, pero en el momento en el que la discusión se llevaba a cabo, era una discusión seria: la reconstrucción nacional, el ingreso de México a la modernidad y a la justicia social. No olvidemos

que la revolución mexicana fue vista como la primera gran revolución del siglo XX, como una gran esperanza (Flores, *Revolutionary* 29), aunque posteriormente este anhelo se disipara: “la vanguardia mexicana era un debate sobre la construcción de una nación y una literatura y no el cuestionamiento sobre su decadencia” (Sánchez Prado, *Naciones* 53) . Rubén Gallo afirma al respecto que “the 1920s were a utopian period” (*Modernity* 123)

2.3 Reformulación del espacio-tiempo en la literatura estridentista

En 1924 José Juan Tablada envió desde Nueva York a *El Universal Ilustrado* un artículo llamado “Las concepciones de la cuarta dimensión y del hiperespacio”. En él comenta que “el tiempo ha sido considerado como propiedad del espacio, como Cuarta Dimensión” y que “la conquista de la Cuarta Dimensión parece ser el ideal del momento” (Tablada, “Concepciones”). Tablada en su breve artículo toma la titánica tarea de explicar al lector general las teorías del espacio-tiempo formuladas hacía no más de dos décadas antes por científicos como Henri Poincaré, Hermann Minkowski y Albert Einstein. Tablada le da una interpretación teosófica al problema de la cuarta dimensión, pero la relevancia de este breve artículo es la inclusión por parte de los intelectuales y artistas mexicanos en esta nueva forma de concebir el espacio euclidiano y las geometrías no-euclidianas. Para

Arqueles Vela era un tópico importante también en la medida en que el tiempo transformaba la cartografía urbana (Hadatty, “Instantes” 164-166); dedicó varios artículos periodísticos al problema, como cuando habló de la instalación de dos relojes en la ciudad, los cuales, según comenta Hadatty (“Instantes” 166), son un “reloj que va, como el tiempo de los sueños, de instantes a infinitos”.

Maples Arce dice en su poema “Paroxismo”: “El tren es una ráfaga de hierro / que azota el panorama y lo conmueve todo” (Maples Arce, *Interdictos* 72). La imagen parece hasta cierto punto inmóvil, lógica, pero la metáfora “tren = ráfaga” implica la unión de espacio y tiempo y su fragmentación por los vagones; de alguna manera similar a lo que se dijo sobre el narrador desde el coche en *Actual No. 1*, pero esta vez es un sujeto poético que ve desde la tierra inmóvil el tren que pasa raudo frente a sus ojos. Visto así, el tren se mueve en el espacio, pero es su velocidad (distancia / tiempo) lo que facilita la metáfora de la ráfaga. Visto a la distancia, del tren se pueden hacer múltiples metáforas animales, pero es la cercanía la que hace notar la relación desahorada entre espacio y tiempo que permite la metáfora de ráfaga. Es ésta tan avasalladora que “lo conmueve todo” y el muy tradicional panorama es “azotado”.

En “Prisma”, contenido en *Andamios Interiores* (1922), Manuel Maples Arce dice: “Yo soy un punto muerto en medio de la hora”

“Andamios” 45). En este poema, como bien anota Catharine E. Wall, “the visual form of these lines and stanzas conforms to the fragmentation and discontinuity of literary cubism” (156). Este texto es sobre un sujeto que describe la ciudad y reflexiona sobre ciertos hechos en el pasado (Wall 151) y, aunque lo hace con ciertas técnicas que no son todavía del todo vanguardistas (Wall 151), pues fue el primer texto publicado tras *Actual No. 1*, la distribución de los versos, como apunta Wall, es cubista en el sentido que toma en cuenta el espacio de la hoja, el tiempo de la lectura y el campo semántico que se abre en un espacio determinado de la página (Wall 155-156). El sujeto poético es “un punto muerto en medio de la hora”, un espacio quieto en el inexorable paso del tiempo. Observa y el espacio se fragmenta por la velocidad de todo lo que pasa a su lado, pero también se fragmenta visualmente el poema, así como se fragmenta el tiempo: habla en el presente y el pasado se traslapa con él. Dos tiempos en un punto muerto. Elissa Rashkin dice que “the real theme of *Andamios Interiores* is the poet’s subjectivity merging with the objective world around him” (*Stridentist* 44). Esto produce que haya una mezcla de tiempos y espacios subjetivos y objetivos, por lo que “[...] todo se dilata en círculos concéntricos” (Maples Arce, “Andamios” 46) alrededor de ese punto muerto que es la voz lírica. Su voz (sus espacios y sus tiempos) se superponen en la ciudad y se retroalimentan.

Arqueles Vela, por su parte, ve cierta irrealidad en un tiempo lineal en que los objetos y sujetos son iguales a los del momento anterior:

Soy un individuo que se está renovando siempre. Un individuo al que no podrás estabilizar nunca. Un individuo al que engañarás diariamente conmigo mismo por esa mutabilidad en que vivo. Cada día besas en mí a un hombre diferente. Un hombre que es uno por la noche y otro con el alba. Canjeas hoy, como canjeaste ayer, como canjearás mañana, a este hombre diverso que parezco hoy, por aquel único que seré después y así, simultáneamente. (Vela, *Café* 24)

En este fragmento de *El Café de Nadie* (1926), Vela deja muy clara la idea de que un sujeto es tal en la medida en que sus múltiples instantes son simultáneos. Lo que los hace simultáneos es el acto mismo de la lectura (González Stephan 137), pues es el texto lo que da unidad a estos sujetos múltiples que se encuentran en un mismo cuerpo (Figuroa, "Metamorfosis" 6). Aunque *El Café de Nadie* "is pessimistic in its portrayal of human relations, depicting anonymity and alienation as the inescapable modern condition (Rashkin, *Stridentist* 190), Vela deja bien claro que los tiempos y los espacios se encuentran en una misma vivencia: la del texto, la del cuerpo femenino o la del masculino. Ciertamente no es, en su caso, una experiencia tan esperanzadora como la de los primeros cantos de *Vrbe* (1924) de Maples Arce o la de *Plebe* (1925) de Germán List Arzubide, que encaraman abiertamente la modernidad y la lucha de clases como una

esperanza radiante, pero la prosa de *El Café de Nadie* “fue intencionadamente forzada a alejarse de la mimesis de la narración tradicional y trató, paradójicamente, de ser más auténtica y realista mediante la incorporación de lo absurdo, lo incoherente y lo inverosímil en la narración” (Mojarro 79).

Sin embargo, no es paradójico que Vela haya intentado ser más “realista”, con toda la carga semántica, epistemológica y ontológica de la palabra, al incorporar los elementos que Mojarro menciona. Por el contrario, tiene sentido en la medida en que el estridentismo en lo general y Vela en lo particular proponían una nueva concepción de esa realidad; una concepción desde el simultaneísmo, el sintetismo y el mundo concebido desde la cuarta dimensión y el hiperespacio del que hablaba Tablada en su artículo. Vela era quizá, entre los estridentistas, el más temeroso del grupo en relación a la tecnología y la vida citadina; sin embargo, no deja de registrar la experiencia desde las nuevas coordenadas y sistemas de referencia. Dice el propio Vela en *Irradiador*

No. 2:

La teoría abstraccionista, no es una teoría, sino una insinuación de afirmar la personalidad. De crear un arte puro y sin repujaciones. Un arte en que el sincronismo emocional tenga una equivalencia con ese ritmo sincrómico [sic] del ajetreo de la vida moderna. (Vela, “Teoría” 2)

Vela busca empatar el “sincronismo emocional” con el ritmo, también sincrónico, de la vida moderna.

A fin de cuentas, esta idea estuvo presente desde los propios manifiestos: “Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. [...] En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo” (Maples Arce, “Manifiestos” 8). Este fragmento del párrafo octavo de *Actual No. 1* apunta el tema de la unión del instante y la superposición. Ésta es un concepto espacial y el sujeto es el vértice en el cual se superponen las ideas. No hay ruptura entre espacio y tiempo, sino síntesis. Dice en el párrafo doceavo del mismo manifiesto:

Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el “yo” superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. (Maples Arce, “Manifiestos” 10)

Dicho de otro modo, si bien el estridentismo toma los artefactos tecnológicos como tópico de la hora presente del futurismo, la relevancia de éstos no es porque supongan un futuro; así mismo, niegan el pasado para entronizar el presente (que en términos de la estética estridentista ellos llamaron “actualismo”) visto en múltiples planos simultáneos desde el plano referencial del yo que se relaciona

con los objetos (generalmente urbanos) que lo rodean. El yo del poema “Prisma” vive en el presente y piensa en el pasado y en la mujer que se fue, pero lo hace desde la simultaneidad del presente que se produce sobre el papel donde está impreso el texto y de ahí la necesidad de la distribución espacial de los versos.

Si bien Maples Arce habló en varias ocasiones desde *Actual No. 1* de la autonomía de la poesía y de “poesía pura”, es cierto también que en varias ocasiones se contradijo y cargó su poesía de tintes políticos, referencias históricas y geográficas y posturas ideológicas bien concretas. Dice el *Manifiesto estridentista, número 4* (1926), publicado en Ciudad Victoria, Tamaulipas:

La juventud es una inquietud perpetua, un anhelo gigante de renovación: Renovación social, política, estética...
RENOVACIÓN CONSTRUCTIVA. La realización armónica y conjunta de la regio ideología de esta época convulsiva para un futuro inmediato en el país, constituirá necesariamente un factor cíclope para el desenvolvimiento de la nueva civilización humana.
(Maples Arce, “Manifiestos” 24)

Los estridentistas niegan “el nacionalismo rastacuero”, pero hablan del “pleno reinado de la [Tercera] Internacional” (Maples Arce, “Manifiestos” 20) como punto de unión del proletariado mundial. Ya que “la revolución social ha llegado a todas las conciencias” (Maples Arce, “Manifiestos” 19), el estridentismo puede lanzarse a la conquista estética. Sin embargo, para el movimiento no hay diferencia muy

grande entre la estética y la política: desde *Actual No. 1* se pide en un poema gráfico la muerte del cura Hidalgo y, no sin humor, se reta al gobierno fijando anuncios donde no se puede (Maples Arce, “Manifiestos” 3). Ignacio Sánchez Prado lo dice muy claramente: “En los inicios del nacionalismo revolucionario, el ‘campo literario’ [...] construye los términos ideológicos de su propia autonomía relativa y su posición crítica, y se empieza a pensar como lugar de emergencia de contranarrativas” (“Vanguardia” 187-188). Maples Arce combatía estéticamente a la crítica académica y los creadores conservadores, pero también combatía como diputado y partícipe de la política nacional los vaivenes ideológicos de la presidencia de Álvaro Obregón, los conflictos con Adolfo de la Huerta y la inminencia de una guerra civil (Escalante 52-53).

Lo expresado en el párrafo anterior quiere decir que el estridentismo tenía una propuesta política que se entrelaza con su propuesta estética y su concepción de la ciudad. Cuando en los manifiestos se dice que se debe hacer poesía pura es en el sentido en que lo dijo también Tablada: debe hacerse a un lado la anécdota para liberar al poema de constricciones extraliterarias. Empero, esto no significa que no haya un marco referencial, ideológico, etc. La idea es no preferir una perspectiva sobre la otra, el pasado sobre el presente,

etc. El estridentismo pretende exponer una realidad múltiple, con todas las paradojas y dificultades que ello representa.

Dentro de su multiplicidad entra el problema ideológico que Sánchez Prado apunta claramente. El estridentismo era una contranarrativa a cierto Estado que se quería crear; era una voz entre varias (en términos estéticos y políticos) y por ello su necesidad de estridencia. Si bien es difícil concordar con Sánchez Prado cuando afirma que el estridentismo “básicamente buscaba la destrucción del canon literario e histórico de México desde una concepción poética que el mismo llamaba ‘bolchevique’” (“Vanguardia” 194), sí es cierto que proponían una cierta destrucción literaria y política (como toda revolución) hasta un punto y reformulaban el canon a través de sus proclamas y textos creativos. Sin embargo, Tatiana Flores apunta con certeza el intento de los estridentistas: “The manifesto set forth an aesthetic plan to renovate jaded artistic conventions and overturn the status quo” (*Revolutionary* 1). No se olvide que algo similar pasa con el modernismo urbanístico de Le Corbusier: se requería de destruir grandes secciones de las ciudades modernas para construir un mejor modelo (Hall 241).

El estridentismo responde a una realidad urbana, histórica y política bien clara y responde, a veces con violencia, a veces con propuestas definidas, con un discurso nuevo: una nueva concepción

del espacio-tiempo, una concepción bolchevique de la política, una apuesta por el presente industrial visto desde múltiples perspectivas, una relatividad en función al sistema referencial del hablante y una ciudad fragmentada, industrializada, obrera y comunista.

Según se verá en el siguiente capítulo, como anota Sánchez Prado, el estridentismo se inscribió en el “campo cultural” y desde la trinchera estético-política intentó conquistar dicho campo, pero también la ciudad y los espacios urbanos.

3. Cine, telégrafo y radio: heterotopías y espacios híbridos de la ciudad.

En efecto, los automóviles cambiaron radicalmente la forma en que el cuerpo y la literatura se relacionaron con la ciudad. Los espacios se transformaron: algunos, como el automóvil, se cargaron de significados y otros, como la calle, fueron desposeídos de los mismos. Esta tecnología fue cantada por los estridentistas, pero también el movimiento incorporó las nuevas formas de comprender el espacio a su poesía. Sin embargo, los inicios del siglo XX vieron una plétora de avances tecnológicos que la vanguardia mexicana recibió con beneplácito. El cine llegó a México en 1896 y personajes como Luis G. Urbina y José Juan Tablada le dedicaron crónicas y artículos exaltando su relevancia y novedad, pero a la vez subrayando el peligro que representaba para la literatura (Miquel 49; García Riera 28). Rápidamente la cinematografía se colocó en el lugar preponderante del entretenimiento ciudadano. Carlos Noriega Hope, con base en una encuesta realizada por *El Universal Ilustrado*, recalcaba el hecho de que el cine se había vuelto el medio favorito de los lectores de su revista: “En consecuencia, en el semanario más importante de la época aparecieron desde entonces cada vez menos poemas y entrevistas a escritores y cada vez más chismes de estrellas y críticas de películas” (Miquel 51-52). Tanto esta publicación como los estridentistas, a

diferencia de la generación de escritores anterior a ellos, aceptaron el cine con gusto como una forma más en que la tecnología estaba transformando al mundo.

Los modernistas mexicanos no se sentían del todo cómodos con los avances tecnológicos: autos, cine, telégrafo, radio; todos estos elementos representaban para ellos, en términos generales, una amenaza a la literatura como ellos la entendían. Sin embargo, ya que los estridentistas incorporaron temática y técnicamente los avances tecnológicos antes mencionados, como se verá más adelante, a su literatura, es importante escudriñar qué innovaciones supusieron.

Según se comentó en el capítulo anterior, los automóviles y su velocidad supusieron, en primera instancia, un cambio en cómo el conductor (o la voz poética o el narrador) percibía los espacios: la calle se convirtió en un “no-lugar”, según la terminología de Augé, y el automóvil se convirtió en sí mismo en un sistema de referencia distinto, aunque relacionado, a la calle. El cine, el telégrafo y la radio, parecerían ser, por otro lado, opuestos del automóvil: el espectador o escucha no tiene ningún movimiento, está sentado recibiendo información. Si bien el cuerpo no se mueve en estos tipos de tecnología, el espacio que se le presenta a los sentidos es bien distinto

al que solía percibir. Estos espacios son lo que Foucault llamó *heterotopías*³⁴.

Foucault, describiendo las heterotopías, hablaba del teatro en los siguientes términos:

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions³⁵.
("Espaces" 48)

Esta discordancia entre el espacio bidimensional de la pantalla de cine y el tridimensional representado sobre ella es lo que la hace una heterotopía: sobre la pantalla vemos edificios, calles, ciudad, pero no es más que luz reflejada sobre un lienzo blanco. Es un espacio híbrido sobre el cual, a través de nuestros sentidos, percibimos movimiento, espacio, tridimensionalidad y dejamos de entenderlo como un espacio bidimensional alumbrado.

A través del cine se ve lo invisible: se percibe París o Nueva York tal como son, pero se hace desde los cines de barrio de la Ciudad

³⁴ Foucault afirma que los medios de transporte y el viaje son las heterotopías primeras (Sabot 28), pero en este capítulo, como el propio Foucault lo hace, hablaremos de heterotopías más complejas, de un segundo orden.

³⁵ "La heterotopía tiene el poder de juxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples lugares que son por ellos mismos incompatibles. Es así que el teatro hace pasar por el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son extraños los unos a los otros; es así que el cine es una sala rectangular muy curiosa, en cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, se ve proyectar un espacio de tres dimensiones".

de México: “No las recorreremos [las ciudades] únicamente a través de los medios de transporte [...], sino también con los relatos e imágenes que visibilizan lo invisible” (Silva y Browne 336). Las ciudades como objeto del cine, entonces, se convierten en un espacio heterotópico, vivido y a la vez percibido en el cine. A diferencia de los *simulacra* y la *simulation* de los que habló Baudrillard, el cine en sus inicios reprodujo espacios reales. Lo hizo, empero, en un espacio híbrido: la pantalla.

Foucault profundizó más en su caracterización de las heterotopías: “Je rêve d’une science—je dis bien une *science*—qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l’espace où nous vivons”³⁶ (*Corps* 25). Éste será el concepto clave de la heterotopía y uno de los más importantes del presente trabajo: la heterotopía es un espacio a la vez real y mítico. Y al decir *mítico* se puede decir también *ficcional*. El cine crea y recrea espacios a la vez reales y ficcionales: “Les hétérotopies désignent donc bien des ‘*contre-espaces*’, des emplacements situés dans l’espace général de notre expérience, affectés donc d’une certaine réalité matérielle, mais creusant aussi l’évidence de l’espace vécu jusqu’à l’usage ordinaire”³⁷ (*Sabot* 25).

³⁶ “Sueño con una ciencia—bien digo una *ciencia*—que tenga por objeto estos espacios diferentes, estos lugares otros, estas oposiciones míticas y reales del espacio donde vivimos”.

³⁷ “Las heterotopías designan entonces unos “*contra-espacios*”, unos lugares situados en el espacio general de nuestra experiencia, afectados entonces por una

Así como la calle se convirtió en un no-lugar, la pantalla de cine y el radiorreceptor se convierten en lugares que son a la vez otros lugares. El poema y la literatura tienden también durante la vanguardia a convertirse en lugares múltiples, en heterotopías que participan tanto de la ficción como de la realidad; así lo entendió Jean Epstein: “Pour, ainsi, se mutuellement soutenir, la jeune littérature et le cinéma doivent superposer leurs esthétiques”³⁸ (170). Ésta era la opinión de Epstein en 1921; hemos de saber que por *estéticas* se entiende *técnicas*, pues el propio Epstein explica tras esta afirmación una serie de técnicas que la literatura ha tomado en préstamo de la cinematografía.

Las heterotopías cinematográficas permiten, según Silva y Browne (345), romper con la homogeneidad de las ciudades. Así, el cine presenta lugares inaccesibles de las urbes (lo que en el siglo XIX hacía el retrato de costumbres) o ciudades de otras latitudes, incógnitas y míticas para el espectador, pero súbitamente presentados ante sus ojos en el celuloide. Contra la homotopía del viaje casa-trabajo, se enfrentan los espacios desconocidos de la ciudad que se presentan en la pantalla.

Otro principio importante es que la heterotopía cinematográfica es a la vez una heterocronía:

cierta realidad material, pero marcando también la evidencia del espacio vivido hasta el uso ordinario”.

³⁸ “Para, así, mutuamente sostenerse, la joven literatura y el cine deben superponer sus estéticas”.

Quatrième principe. Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel³⁹. (Foucault, "Espaces" 48)

De este modo, el cine presenta un espacio alterno, pero también un tiempo alterno: es siempre un pasado⁴⁰: en el cine se ve la realidad, pero es una realidad que quizá ya no exista o ya haya cambiado. Esto tiene implicaciones considerables para la percepción de las relaciones espacio-temporales en la mente del auditorio. El espacio otro (Ciudad Juárez, Yucatán, Nueva York) es a la vez un tiempo otro (ayer, hace un año, hace seis meses); además, es una realidad espacio-temporal que se puede reproducir *ad infinitum*, lo cual la rarifica más, pero a la vez recalca la concatenación indisoluble entre tiempo y espacio.

El cine y la radio carecen de una materialidad tan clara para sus usuarios como la de los autos y trenes: "¿En dónde estará el nido / de esta canción mecánica?", se pregunta Maples Arce (*Interdictos* 24) sobre la radio. En los medios automotores la relación entre combustión y movimiento es relativamente clara; la dinámica que los anima es

³⁹ "Cuarto principio. Las heterotopías están ligadas, las más de las veces, a fragmentos de tiempo, es decir que obran sobre lo que se podría llamar, por pura simetría, heterocronías; la heterotopía funciona en toda su capacidad cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional".

⁴⁰ Si bien en Francia, Alemania, Inglaterra y, en menor medida, Estados Unidos ya se habían producido películas de ciencia ficción de tema futurista antes de 1920, es poco probable que éstas llegaran a México.

comprensible. Sin embargo, la inmaterialidad de la luz y de la radiación de señales electromagnéticas hizo más difícil la concepción del lugar en relación al receptor: así, la pantalla y la bocina se volvieron heterotopías por excelencia. Precisamente, una de las características que más llamó la atención de los poetas fue la ausencia de cableado en las transmisiones radiofónicas; de ello queda constancia en el libro *Zang Tumb Tuuum* (1914) de Filippo Tommaso Marinetti, en el que reproduce el “vibbrrrrrrrrre” de la “T.S.F.” (120), la *telegrafia senza fili*, como se conocía a la radio, en una comunicación de guerra entre Italia y Turquía. Esta experiencia *sin cables* quedó también registrada en el libro *Poemes en ondes hertziennes* (1919) del poeta catalán Joan Salvat Papasseit y en el poema “Radio del Futuro” (1921) del futurista ruso Velimir Khlebnikov (Gallo, *Mexican* 121). Quizá más importante que los dos poetas anteriores, debido a su amistad con Luis Quintanilla (Rashkin, *Stridentist* 50) y a su preponderancia en la vanguardia internacional, es el poema de Guillaume Apollinaire “Lettre-Océan”, que apareció en *Calligrammes* (1918). Las iniciales *T.S.F.*, en este caso *télégraphie sans fils*, también aparecen en este caligrama. Estas iniciales, dispuestas verticalmente, dividen en dos el caligrama, cada lado con un vértice del que surgen rayos. El lado izquierdo del poema representa la partida del hermano del poeta, Albert Apollinaire, a Coatzacoalcos, Veracruz, y la comunicación que tienen entre ambos a

El propio Manuel Maples Arce escribió el poema “T.S.H.”, *telegrafía sin hilos*, que leyó durante la primera transmisión de radio comercial en México el 8 de mayo de 1923: “Only in Mexico were the precious seconds of the first historical broadcast turned over to a twenty-three-year-old futurist [sic] poet” (Gallo, *Mexican* 123). Maples Arce deja constancia en su poema, como lo hicieron Marinetti y Apollinaire antes que él, de la importancia de la inmaterialidad de la radio y su espacialidad heterotópica. Esta inmaterialidad es, sin embargo, el catalizador de una nueva forma de acceder a la verdad:

El progreso tecnológico ha cambiado sustancialmente la función de la poesía. Ya no hace falta evocar regiones desconocidas, porque los trenes expresos ponen lo que antes parecía exótico al alcance de todos. [...] Por reducir esta poesía [la vanguardista] las distancias frente a la realidad circundante, puede ser considerada, con derecho, “la más sincera”. (Wentzlaff-Eggebert 229)

Esto se aplica, aún con más tino, al cine y a la radio. Wentzlaff-Eggebert se refiere en este pasaje a la poesía de Guillermo de Torre, quien estaba en comunicación con los estridentistas; sobre la poesía del vanguardista español se afirma que “subjectivity is no longer about the recollection of a collective past; it is rather shaped by the unmoored ‘I’s’ perception of an unlimited geography” (Silverman 101). En esta geografía ilimitada buscarán tanto ultraístas como estridentistas el sentir de la nueva época, que termina por producir una nueva estética

habilitada por los progresos tecnológicos que generan una concepción heterotópica del espacio.

A lo largo de los subcapítulos siguientes se detallará la importancia de las heterotopías cinematográfica y radiofónica en el proyecto estético, político y urbano del estridentismo, pues es precisamente esta concepción del espacio alterno la que permite que los estridentistas configuren y formen su propuesta ideo-estética.

3.1 El cine en México: política, estética y heterotopía.

El 14 de agosto de 1896⁴³, en tiempos de don Porfirio, tuvo lugar la primera proyección cinematográfica en la Ciudad de México, en la droguería Plateros, en el número 9 de la misma calle; solamente ocho meses antes habían los hermanos Lumière expuesto el *Cinématographe Lumière* en el Grand Café de Paris en el Boulevard des Capucines (García Riera 18-19). Las primeras películas seguían en gran medida el formato de la fotografía: tomas fijas por un breve espacio de tiempo. La primera cinta de los Lumière se titulaba *La sortie des usines*⁴⁴ y mostraba precisamente al personal de una fábrica saliendo por el portón principal de ésta. *L'arrivée d'un train*⁴⁵ mostraba

⁴³ En 1895 el kinetoscopio de Thomas Alva Edison y W.K.L. Dickinson llegó a México, pero, como solamente permitía proyecciones individuales, no tuvo mucho éxito en este país. (García Riera 18)

⁴⁴ *La salida de las fábricas.*

⁴⁵ *La llegada de un tren.*

un tren arribando a la estación. El asunto era mostrar las posibilidades del cinematógrafo para grabar el movimiento y no tanto qué se grababa.

Para 1910 había ya en la Ciudad de México 54 salas de cine de la más variada estirpe (García Riera 28). El desarrollo del cine en la Ciudad y en la consciencia estridentista queda bien documentado en la relación de Carlos Noriega Hope con este medio. Cuando Noriega Hope empezó a trabajar como editor de *El Universal Ilustrado* en 1920, recién había llegado de Los Ángeles, donde había hecho crónica de los filmes mudos (Mahieux 151). Así, al llegar a México hace de esta publicación un espacio donde el cine es abiertamente discutido en los mejores de los términos. Noriega Hope:

Sought to transform the weekly into a diversified publication comparable to US magazines such as *Vanity Fair* or *Harper's Bazaar*. *El Universal Ilustrado* covered a wide range of topics, such as film, fashion, theater, sports, aviation, and automobiles, interviews with singers and actors, and articles detailing life in New York or Paris, as well as music scores with the latest fox-trot and Charleston composition. (Mahieux 151)

Lo que Viviane Mahieux no comenta es que esta publicación era también el ariete de los estridentistas. De este modo, el cine se aceptó desde un principio del movimiento como un medio estridentista; de ahí que *Actual No. 3* se subtitule “Proyector internacional de nueva estética”. Bajo el seudónimo *Silvestre Bonnard*, Noriega Hope hizo

crítica de cine en la publicación de la que era editor y dirigió en 1920 las escenas de lucha en la película *El Zarco* y la película *La gran noticia*, para la cual utilizó al fotógrafo William J. Beckway, con experiencia en Hollywood (García Riera 71). Fue escritor de la película *Viaje redondo* de 1920 (García Riera 47) e hizo la adaptación al cine de la famosa película *Santa* (1932), la primera sonora en México, lo cual muestra su conocimiento de las estéticas y las técnicas tanto literarias como cinematográficas (García Riera 76). Pero más allá de la fascinación estridentista por el nuevo medio, fascinación que compartía la población general, la cinematografía tuvo repercusiones importantes en la política, la estética y la concepción del espacio en México.

Benedict Anderson apunta en su obra seminal *Imagined Communities* que el capitalismo de imprenta crea comunidades imaginadas en forma de naciones (42-46). La prensa puede, de manera muy heterotópica sin duda, incluir textos sumamente heterogéneos de múltiples lugares y tiempos, agruparlos frente a un “nosotros” y crear así una comunidad y un imaginario colectivo frente a hechos disímiles y distantes. Sin embargo, con la prensa siempre queda un dejo de duda ante la veracidad de la información, pues el lector depende radicalmente de la buena intención del periodista. Por eso es que con el cine, sobre todo en sus primeras décadas: “El público los acogió [los documentales] con un interés excepcional:

buscaba en ellos, parece, no tanto la ilustración de algo sabido como la noticia misma, la información capaz de dar sentido a un cúmulo de comunicaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes” (García Riera 24). Así, el público buscaba certezas sobre una realidad demasiado compleja para ser aprehendida por rumores o múltiples noticias periodísticas; durante las primeras décadas del cine mexicano, su auditorio buscó en él la verdad de tiempos y espacios distantes, su representación real en su propio espacio.

Porfirio Díaz con gran perspicacia notó desde el principio los fines políticos que podrían dársele al cinematógrafo. Si seguimos la teoría instrumentalista de la politología, “rulers had to construct a common national culture in order to redirect citizen loyalty from traditional forms of local authority towards the state, thereby legitimizing the new form of centralized rule” (Harty 191). La fuerza de las instituciones centrales mengua en función de la distancia que media entre ellas y los gobiernos subestatales (Harty 202, 206; Bates 464-467). Parece ser que esta teoría se hizo realidad cuando México perdió sus territorios en los extremos sur (1823-1824) y norte (1836-1848) del país. De ahí que Porfirio Díaz decidiera utilizar el cine (entre otros métodos) para lograr la unificación en el imaginario colectivo de la nación: “Institutions shape the identities and interests of rulers and citizens and provide the rules and norms that set limits on the strategic

behavior of rulers and citizens. [...] Institutions establish the parameters of self-identity and the preference of individuals when they are acting as ruler or citizen” (Harty 194). Porfirio Díaz utilizó el cine para crear una cultura nacional unificada (Pick 13), lo cual resultaba por demás difícil en un territorio tan vasto como el mexicano⁴⁶. El viaje a Yucatán de Díaz en 1906 fue filmado y distribuido por cineastas mexicanos, así como su encuentro con William H. Taft en El Paso, TX y su subsecuente paso a Ciudad Juárez, Chihuahua (Mraz 58). Así, Díaz abarcaba los extremos norte y sur del territorio nacional con su figura y la distribuía con fines propagandísticos hasta el cansancio en las salas de cine de la Ciudad de México. Su imagen como figura central de un gobierno instrumental que quería hacer llegar su poder a todos los espacios de la comunidad imaginada (en vías de construcción) mexicana se concretó a través del cine; de ahí que una película que se estuvo proyectando en salas durante un año fuera el propio Díaz paseando a caballo en Chapultepec (Reyes 54, 93) y que el Teatro Palacio se estrenara con la reproducción fílmica del *Desfile histórico* (Reyes 103).

El cine, a pesar del uso que Díaz le dio para crear una identidad nacional homogénea, generó una serie de discursos que posibilitaron una visión distinta sobre la nación y su cultura. En este capítulo

⁴⁶ Hay 4,358 kilómetros (2,708 millas) del extremo norte de Baja California al extremo nororiental de Quintana Roo.

hablaremos de tres filmes que fueron de vital importancia para el desarrollo de la postura estridentista: *Memorias de un mexicano*⁴⁷ (1950) de Salvador Toscano, *El automóvil gris*⁴⁸ (1919), un “serial” de Enrique Rosas, y *El desastre en Oaxaca*⁴⁹ (1931) de Sergei Eisenstein.

La primera de estas tres películas se publica a modo de largometraje en 1950 con una voz narradora y con una clara intención de crear una narrativa de los eventos “históricos” que crearon la identidad étnica y política del México de la mitad del siglo XX (Chávez 116-117). Sin embargo, los distintos elementos que componen la película se exhibieron individualmente desde el porfiriato. La idea de una narrativa nacional vino después, cuando en 1915 Toscano pidió ayuda económica a Venustiano Carranza para que apoyara el cine a cambio de que este medio contraatacara la imagen negativa y barbárica de México que el cine estadounidense proyectaba; también propuso que el cine, con la ayuda de Carranza, sirviera para restar fuerza a los filmes que producían los villistas para apoyar su causa (Mraz 60-61). Toscano produjo entonces en 1912 (con una versión final en 1915) *La historia completa de la revolución*.

Es importante notar en *Memorias de un mexicano* la inclusión de los episodios de Yucatán y El Paso / Ciudad Juárez; también es

⁴⁷ <https://youtu.be/g8bZt9QbesY> (Accedido: 16 abr 15)

⁴⁸ <https://youtu.be/Lpjj4CQC7P0> (Accedido: 16 abr 15)

⁴⁹ <https://youtu.be/-ghVAFLh2Vo> (Accedido: 16 abr 15)

importante notar que tanto Díaz como Madero aparecen en el filme constantemente en automóviles o trenes y hay una toma nocturna del Palacio Nacional plétórico de luz eléctrica por los festejos patrios septembrinos: “After 1881, all fairs emphasized dramatic lighting and many made illuminated towers their symbols... Electricity became more than the theme for a major exhibit building; it provided a visible correlative for the ideology of progress (Nye 35). Políticamente hablando, entonces, el progreso porfirista se veía también en la iluminación del Palacio Nacional y se reproducía en el cine: acto doblemente de progreso.

Además de los claros intereses políticos de la película, tiene recursos técnicos que son de sumo interés. Hacia el minuto 40 del filme, Pascual Orozco toma los trenes de Ciudad Juárez para ir hacia el sur del país. Toscano, que hasta el momento en la película ha hecho exclusivamente tomas con la cámara fija en el piso, la monta sobre el tren en movimiento:

By mounting the film camera on a moving train, the necessarily fixed camera position itself became mobile. As a result, the “phantom ride” film offered viewers an unprecedented visual and sensory experience, enabling them to sense the train’s velocity as it cut through the unfolding space ahead, observed from the privileged vantage point of the front of the engine from the driver’s perspective (rather than the side view which passengers were accustomed). (Wood 197-198)

Esta experiencia sensorial sin precedentes, ahora separada del tren pero creando el mismo efecto, fue radical en su momento: “Many spectators of the first phantom rides would have experienced something akin to the ‘annihilation of space and time’ [...]” (Wood 198). Estos *phantom rides* (v. Imagen 7) le recuerdan al espectador que es un espacio heterotópico: la cámara (el espectador a través de su mirada) está en Bachimba, Chihuahua, pero está en un tren en movimiento, dos sistemas de referencia completamente distintos; a la vez, el espectador no está en el desierto de Chihuahua con las tropas de Orozco camino a enfrentarse a las tropas lideradas por Victoriano Huerta, sino en una sala oscura en la Ciudad de México. Y sin embargo, podía ver todos estos espacios y tiempos en su propio espacio y tiempo, de ahí la disociación tan profunda de la que habla Wood.



IMAGEN 7

La imagen se movía, atraía hacia el centro de la federación todas las hazañas políticas y bélicas y proveía de un imaginario totalizador a las masas que no tenían acceso a los medios de transporte pero que deseaban participar de la modernidad de la que se ufanaban los gobiernos al despuntar del siglo: “Perhaps what the industry wanted to standarize during the silent period was the notion of universal appeal. As Miriam Hansen has argued, the conceit of the film as a ‘universal language’ circulated widely and with varying ideological emphases throughout the silent period” (Serna 124). Tanto la industria como las instituciones gubernamentales promocionaron la idea del cine como un lenguaje universal, el lenguaje de la modernidad, precisamente para acercar a México (específicamente a la Ciudad de México) todos los espacios de la modernidad.

Según se comentó anteriormente, el público buscaba en el cine la verdad sobre acontecimientos lejanos, una fuente más fidedigna que la escritura periodística. Esta barrera entre la supuesta fidelidad del cine a la realidad se fue desdibujando; sin embargo, el cine fue creando nuevas formas de interpretar la Ciudad y sus espacios. Al respecto es de fundamental importancia el serial *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas. Fue “la película mexicana más famosa de la época” (García Riera 45); constaba de doce episodios que se proyectaban a lo largo de tres días. La película trata sobre una banda

de asaltantes que utilizaba un auto gris para llegar a y escapar de las casas de familias acomodadas, a las cuales ingresaban disfrazados los integrantes de la banda de oficiales del ejército constitucionalista. La banda en efecto existió en 1915 y sus miembros, una vez capturados, fueron fusilados. La relevancia del filme resulta de dos factores esenciales:

1. En los primeros intertítulos de la película se advierte que:

La historia aquí presentada se desarrolla en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas que forman su argumento. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron sus crímenes los miembros de la funesta banda de *el automóvil gris* son rigurosamente auténticos. La acción se desarrolla en 1915. (Rosas)

Y 2. Se incluye la grabación original del fusilamiento de los miembros de la banda, por eso antes de esta escena, que es la final, se incluye el siguiente intertítulo: “La escena del fusilamiento, a su natural horror, reúne su autenticidad. Con su absoluto realismo hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente”.

De estos dos puntos esenciales se desprenden otros. Es importante subrayar la relación entre ficción y realidad: se usó la ciudad real para reproducir hechos reales cometidos por hombres muertos cuatro años antes de la exhibición de la película; al final de ésta se puede ver a los muertos verdaderos morir en un paredón (v. Imagen 8).



IMAGEN 8

El espectador ve un tiempo que ya no existe en una ciudad todavía reconocible. La ciudad que el espectador reconoce se llena del terror de la banda y al final la muerte queda grabada en sus calles. Ante el habitante, la ciudad ya no es la misma: hay un texto que la emboza, imágenes que se eternizan y se pueden reproducir una y otra vez y la pueden ver todos los miembros de la comunidad (Früchtli 200). La ciudad se vuelve un espacio de ficción y realidad; de piedras y concreto, pero también de imágenes y narraciones.

Apunta García Riera (45) que se rumoraba en la época que el jefe de la banda del automóvil gris era el general Pablo González, quien buscaba la presidencia del país y era productor asociado con el

propio director Enrique Rosas en Azteca Films, la productora de *El automóvil gris*. Si tal hubo sido el caso, la película fue una manera de que el general González limpiara su reputación mezclando ficción y realidad en el filme. Sin embargo, en el caso presente, su importancia radica en lo mencionado en el párrafo anterior y en la edición y las tomas de la película. *El automóvil gris* llevó un paso más adelante los *phantom rides* que se comentaron en el caso de Toscano: Rosas montó la cámara en un automóvil en movimiento para filmar otro automóvil en movimiento (v. Imagen 9). Aquí el automóvil, como se comentó en el caso del manifiesto estridentista, se vuelve un referente en sí mismo y la ciudad se mueve alrededor de él. El punto de referencia fue el automóvil y no la banqueta o la calle. Además, en el proceso de edición, Rosas hizo fundidos encadenados y cortes abruptos en varias secuencias: “[Cinema] reflected modernity’s contraction of experience from the timeless to the momentary” (Pomerance 12). Daba así la idea de que espacios radicalmente distintos (como los barrios del este y del oeste de la ciudad) eran un espacio único que se encontraba en la pantalla del cine: “The temporal ellipses implied in the editing together of shots occurring at distinct moments create a new, non-mimetic relationship to lived time” (Wood 198).



IMAGEN 9

El desastre en Oaxaca (1931) de Sergei Eisenstein contiene una toma de suma importancia para nuestro estudio. Eisenstein cruzó la frontera desde California hacia México en diciembre de 1930; había obtenido fondos del escritor socialista Upton Sinclair y su esposa para hacer una película en México, pero nadie sabía exactamente de qué trataría (Pick 97). El 14 de enero de 1931 un terremoto sacudió la Ciudad de Oaxaca, destruyendo gran parte de la ciudad. Eisenstein se dirigió ahí con su equipo en un avión e hizo una toma desde la nave hacia la tierra (v. Imagen 10). Justo cuando se estaba haciendo la toma desde el avión, sucedió una réplica de menor intensidad que se puede notar en el filme. Por la cercanía de la aeronave con la tierra se nota su

velocidad; por lo tanto, Eisenstein registra múltiples sistemas referenciales: el avión, la ciudad, la Tierra (a través del terremoto). Son tres sistemas de movimiento, tres espacios en los que rigen distintos principios de movimiento y distintas fuerzas y se expusieron en el Teatro Iris dos días después en un espectáculo con María Conesa con la finalidad de recaudar fondos para los damnificados (Pick 101).



IMAGEN 10

Pick recalca en esta película la importancia del problema identitario a nivel nacional:

Eisenstein's edited earthquake footage preserves antithetical but complementary visions of a region that in those years symbolized the ongoing conflict surrounding the dual poles of national identity between hispanists

(champions of religious and cultural traditions) and indigenists (secular modernists and advocates of an indigenous Mexico). (102-103)

Sin embargo, estas visiones son “complementarias” únicamente en la medida en que los espacios en donde encarnan se han incorporado a una secuencia fílmica que pretende ser un todo orgánico. En el espacio objetivo (como entre el oeste y el este de la Ciudad de México) esas relaciones se presentan tan frías y alejadas como sea posible, no como complementarias; sin embargo, el cineasta (y en otros casos el pintor, el músico, el escritor) crea heterotopías que integran esos espacios alternos. Solamente a través de la cámara el movimiento telúrico, la ciudad y el avión se vuelven una película proyectada en una pantalla; dicho de otra manera, son sistemas que, si bien están en cierta forma interconectados, para el habitante de la ciudad parecen mundos distintos. Empero, para el auditorio del Teatro Iris, Oaxaca se convierte en parte de la Ciudad de México, vista desde un avión y éste desde una butaca, y Oaxaca se vuelve una narración que tiene sentido al lado de María Conesa.

Si bien el cine llegó a México en tiempos de Porfirio Díaz, sus posibilidades heterotópicas se fueron desarrollando al paso de las décadas. Cada vez se fueron incorporando más sistemas de referencia en la pantalla, haciendo así del cine una experiencia más compleja a la vez que placentera. Éste fue un adelanto tecnológico que incorporó y

se sirvió de otros, como los autos. Ambos hicieron de la Ciudad de México un espacio donde se concentraban múltiples tiempos y múltiples espacios, a veces con fines políticos, otras con fines periodísticos y a veces con fines estéticos. En ocasiones todos los fines se mezclaron, pero la importancia del medio radica en su posibilidad de presentar espacios alternos y ajenos y hacerlos propios del auditorio, en crear y recrear (en un continuo circuito) la Ciudad y sus narrativas e imágenes.

3.2 La radio en México: “Pescar los sonidos que se mecen / en la hamaca kilométrica de las ondas”⁵⁰.

A diferencia del cine, que llegó a México durante la presidencia de Porfirio Díaz, la radio fue inaugurada públicamente por los mismos estridentistas, específicamente Carlos Noriega Hope y Manuel Maples Arce. Antes de dicha inauguración, durante la primavera y el verano de 1923, hubo una acelerada carrera por lograr la primera radiotransmisión pública entre las revistas *El Mundo*, de Martín Luis Guzmán, y *El Universal Ilustrado*, con Noriega Hope como editor (Mahieux 143). Ideológicamente, había una profunda brecha entre ambas revistas. La de Martín Luis Guzmán se afiliaba al Ateneo de México y la de Noriega Hope a la vanguardia estridentista; debido a

⁵⁰ (Quintanilla [228])

que otros rotativos se dedicaban a los asuntos del pasado, List Arzubide dice que “*El Universal* tenía que ocuparse del presente y hasta del futuro” (Hernández 74). Si bien fueron los estridentistas quienes lograron la primera emisión radial el 8 de mayo de 1923, *El Mundo* logró su primera transmisión solamente tres meses después, en agosto (Mahieux 146). Rubén Gallo (*Mexican* 123) apunta que los estridentistas también jugaron un rol importante en el nacimiento de la segunda estación de radio en México, operada no por revistas o grupos literarios, sino por una empresa privada: la cigarrera El Buen Tono.

Así, la radiofonía se convirtió en un lugar de encuentro de muy diversas voces y discursos: a la pedagogía nacionalista de Martín Luis Guzmán se unieron las voces ultra-modernas y desenfadadas de los estridentistas y del capital privado. Poco tiempo después, en 1923 también, Raúl Azcárraga, fundador de la dinastía de empresarios de la comunicación, abrió la tienda La Casa del Radio, donde vendía receptores a bajo precio (Mahieux 144). También se unió la voz de la política de los múltiples grupos revolucionarios.

Tanto Díaz como Madero habían usado la radio militar con el fin de comunicar al país entero (Castro, *Wireless* [90])⁵¹, pero:

More than any other faction, Carranza’s Constitutionalists mastered and expanded wireless communication,

⁵¹ Esta obra de J. Justin Castro se utiliza con el permiso del autor bajo la consigna de que es una obra en prensa a publicarse en 2016, por lo cual la numeración de las páginas es susceptible a cambios.

especially after 1915. In fact, the medium became an essential tool in their military and nationalist endeavors. As Carranza obtained some modicum of control over the state apparatus, his agents built, confiscated, and regulated radio at an unprecedented level. (Castro, "Radiotelegraphy" 347)

Carranza utilizó también la radio para crear la unidad nacional que la revuelta armada había menoscabado, por lo cual reparó inmediatamente la torre radiofónica de Chapultepec tras su entrada a la Ciudad (Castro, "Radiotelegraphy" 347-348). En su lucha contra Huerta, Carranza construyó una antena de radio en Hermosillo, Sonora, y Pancho Villa una en Chihuahua (Castro, *Wireless* [109]). Mientras la radio militar se ocupaba para las comunicaciones bélicas y el espionaje, la comercial la utilizaban los gobiernos revolucionarios para crear una identidad nacional unificada, una identidad mestiza:

The network owners were close allies of the party elites, and broadcasting was from the outset a propaganda tool, mixing mariachis and radio dramas with party speeches, reports of nationalist ritual, 'programmes of a cultural nature, on the occasions of historical commemorations, to fortify the civic spirit,' a 'military cultural hour,' and even birthday serenades for the Virgen de Guadalupe. (Gillingham 181)

La radio se convirtió así en el medio ideal para representar y promocionar la identidad nacional: decía que México era uno y una era la transmisión radiofónica. Lo que se escuchaba en Chihuahua era lo mismo que se escuchaba en Yucatán. La gran diferencia que había en el porfiriato entre Ciudad y provincia era salvable a través de la

inmaterialidad de la radio. Yaquis y mayas escuchaban la serenata a la Virgen de Guadalupe y eso salvaba cualquier diferencia étnica: todos eran mestizos ahora y todos aspiraban a la modernidad cifrada en la Ciudad de México:

With new German equipment in hand, they [the government] transmitted messages over 500 miles during the day and over 800 miles at night (radio waves travel further at night because of better ionospheric conditions). These operations could reach the Isla Madre María, San José del Cabo, and Mazatlán posts. The gulf stations also allowed for international communications, establishing contact with Havana, Cuba; Pensacola, Key West, and New Orleans in the United States; and Colón, Panama. (Castro, *Wireless* 97)

Sin embargo, esta apropiación del territorio nacional por medio de la federación fue disputada por artistas e intelectuales: “Together, they [Estridentistas and Contemporáneos] complicated folkloric, indigenous, and *mestizo* notions of the Mexican nation espoused by anthropologists such as the influential scholar Manuel Gamio” (Castro, “Sounding” 4). Hubo en la radio, como en la literatura, voces opositoras a la identidad nacional que presentaba y promovía el gobierno federal (Rashkin 28). Tanto estridentistas como Contemporáneos promovieron propuestas literarias que abogaban por un internacionalismo urbano y negaban, de esa manera, el nacionalismo rural unificado por las voces hegemónicas (Sánchez 211-213). El gobierno federal, por su parte, vio en la radio el medio ideal de hacer llegar su mensaje, pues medio y

mensaje eran uno mismo: todo el territorio es una sola nación. Pero entre ateneístas, estridentistas y Contemporáneos hubo un profundo cuestionamiento sobre los contenidos de la radio, aunque nadie dudó de su potencial mediático (Castro, "Sounding" 6). Las desavenencias se produjeron en la medida en que los tres grupos tenían ideas radicalmente distintas de lo que debía de ser México y el gobierno post-revolucionario. Empero, todos coincidían en que la radio era el medio ideal para que su discurso se extendiera, desembarazado de las necesidades y limitantes materiales de la imprenta y la voz. El espacio heterotópico de la radio cubría a la Ciudad con su manto y era, inmaterial como es, el medio más eficiente para transformarla a través del discurso. De ahí que:

Technology as a subject held importance as a representation true to Mexico of the present, rather than as a representation of a future model city. In other words, the group's members sought to embody the process of modernization in their works, rather than to present it as a fait accompli. (Klich 278-279)

Las distintas facciones y grupos del México post-revolucionario buscaban un espacio en la radio porque eso suponía también un espacio en la Ciudad: "La ciudad toda chisporrotea polarizada en las antenas radioteléfónicas de una estación inverosímil", dice la "Irradiación inaugural" del primer número de *Irradiador*. De ahí que el gobierno acusara en 1931 a Germán List Arzubide de atacar la XEW

junto con un grupo de anarquistas (Castro, “Sounding 13”); aunque después se demostró que List Arzubide no estuvo involucrado en el incidente, éste demuestra la importancia política del medio para todos los bandos.

En cuanto a la literatura estridentista hay tres textos de importancia en relación a la radio. El primero es el poema “T.S.H.” de Manuel Maples Arce. El poema fue escrito después de que el poeta escuchara por primera vez una transmisión radiofónica y fue leído durante la primera transmisión de la CYL, la estación de *El Universal Ilustrado*. Fue posteriormente publicado en esta revista y luego incluido por el autor en *Poemas interdictos* (1927). La primera estrofa del poema recalca la inmaterialidad aparente de la radiofonía: “Sobre el despeñadero nocturno del silencio / las estrellas arrojan sus programas, / y en el audión inverso del ensueño, / se pierden las palabras / olvidadas” (*Interdictos* 23). La sucesión de metáforas no es del todo clara, pero se nota la ausencia de campos semánticos que refieran a objetos palpables. Por eso es que el poeta se pregunta: “**¿En dónde estará el nido / de esta canción mecánica?** / Las antenas insomnes del recuerdo / recogen los mensajes / inalámbricos / de algún adiós deshilachado”⁵² (*Interdictos* 24-25). Llama la atención en estos versos la metáfora perifrástica que se produce con “nido” y “canción

⁵² Los dos versos resaltados aparecen así en la edición original de 1927.

mecánica”: el radio es un ave. Sin embargo, se recalca la ausencia del nido y del ave orgánica. La ausencia se repite en los campos semánticos subsiguientes: “antenas insomnes”, “inalámbricos”, “adiós deshilachado”; falta el sueño, los alambres, la persona que dice “adiós” y los hilos de ese “adiós”. El poema, T.S.H., tiene por núcleo la aparente ausencia de un espacio por donde transiten los mensajes. En este espacio que simula no existir, sin embargo, se concentran todos los espacios: “Ahora es el ‘Jazz-Band’ / de Nueva York; / son los puertos sincrónicos / florecidos de vicio / y la propulsión de los motores. // Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison! // El cerebro fonético baraja / la perspectiva accidental / de los idiomas. / Hallo!” (*Interdictos* 26). Los puertos, incluido el de Nueva York, son sincrónicos en la percepción del radioescucha, comparten un mismo espacio (el radiorreceptor), pero no hay un espacio a través del cual se transmitan; de ahí la idea del “manicomio”. El cerebro se tiene que volver ahora “fonético” en el sentido etimológico de la palabra, pues el mundo se encuentra en el sonido tan lejano y tan cercano a la vez, por lo cual se incluye la voz germana “Hallo” junto al español; hay que comprender la “locura” de Edison, que se vuelve incomprensible con tantas lenguas en las ondas que viajan por el aire (Gallo, “Radio” 53).

La respuesta de la crítica a este poema de Maples Arce ha sido variada. J. Justin Castro dice que “Maples Arce painted radio as almost

magical, a medium connecting Mexico with New York, distant cries of distress, and the 'perfection' of time" ("Sounding" 7). El sentido mágico del que el poeta dota a la radio se afianza en su aparente inmaterialidad, de ahí que Rubén Gallo afirme que "in 'TSH' Maples Arce not only elaborates three major characteristics of radio—its mystery, its invisibility, its cosmopolitanism—but also attempts to write a new type of poetry based on the technical language of radiophony" (*Mexican* 131). Es precisamente el uso de este lenguaje el que, según comenta Gallo (*Mexican* 131), César Vallejo parece haber censurado a Maples Arce; el poeta peruano decía que la poesía nueva no podía quedarse en una recopilación tecnolética, sino que tenía que reproducir las nuevas experiencias de la modernidad, no solamente utilizar su vocabulario. Gallo afirma que Maples Arce "could not fully understand the workings of radio" (*Mexican* 130) y de ahí puede ser que surja el misterio ante el que se estremece el poema. A partir de lo comentado anteriormente, Gallo llega a la conclusión de que "'TSH' is indistinguishable from late-nineteenth-century Mexican poetry, obsessed with night skies, love messages, and other romantic imagery" (*Mexican* 133). Es difícil congeniar del todo con Gallo, sobre todo si se compara este poema con la producción poética de finales del siglo XIX, como los *Versos* (1890) de Luis G. Urbina, las *Poesías* (1895) de Salvador Díaz Mirón, *Perlas negras* (1896) de Amado Nervo o la primera edición de *El*

Florilegio (1899) de José Juan Tablada. Elissa Rashkin, por su parte, recalca: “What is especially curious, though, is that the text used to launch commercial radio in Mexico would place such great emphasis on the listener’s solitude and isolation” (*Stridentist* 97). La poesía de Maples Arce, en términos generales, tiende a enfatizar la soledad y el aislamiento del sujeto individual en la urbe moderna (*Vrbe* sería una excepción), pero es verdad que hay un cierto desasosiego en “T.S.H.”. Sea como sea, el poema es complejo y todos los críticos mencionados aciertan en sus observaciones. Lo más importante para este trabajo es la importancia que Maples Arce da al nuevo espacio heterotópico y su reacción ante él, ante la sincronía hecha realidad a través de la tecnología.

César Vallejo recriminaba al poeta mexicano que su experiencia con la radio no transformara radicalmente su poesía. Empero, es importante recordar que éste fue el primer poema que se dio en México sobre la radio y que fue un poema escrito tras una primera impresión. El poema se transmitió por radio en 1923 y ese mismo año el primer número de la revista *Irradiador* publicó un caligrama sobre el tema (v. Imagen 11) adjudicado a Diego Rivera (Castro, “Sounding” 7).

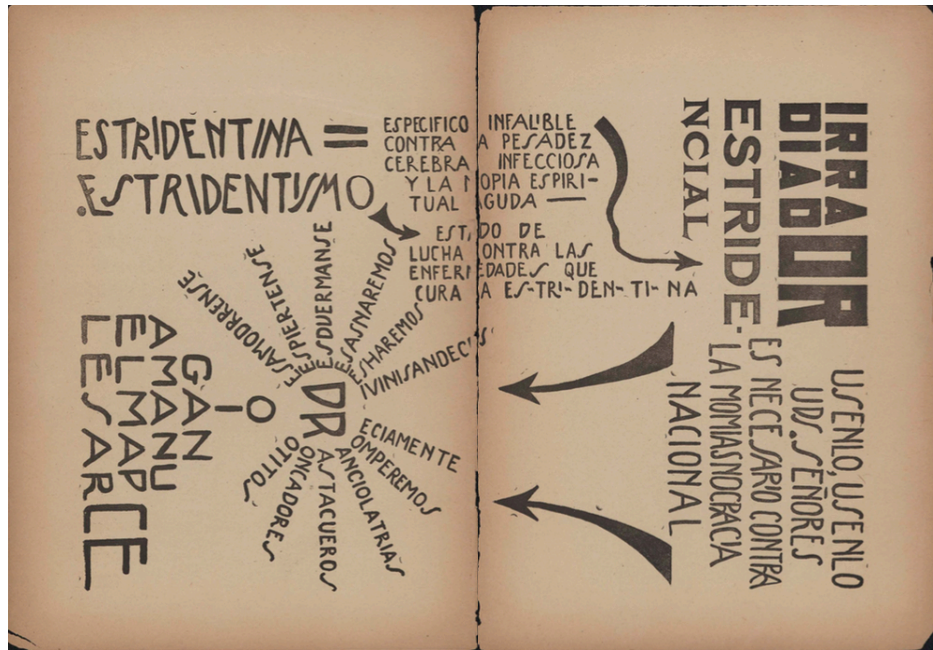


IMAGEN 11

No puede evitarse notar la similitud entre el caligrama de *Irradiador* y “Lettre-Océan” de Apollinaire: las ideas de la antena que irradia y el poema que transmite de una página a otra están en ambos textos. En el caligrama de la revista mexicana, en la base de la antena se lee “Oigan a Manuel Maples Arce”; la razón para escucharlo es porque “es necesario contra la momiasnocracia nacional”. Este neologismo, “momiasnocracia”, sin duda se refiere a la vida cultural mexicana de las primeras décadas del siglo XX, pero también se abre la posibilidad de que sea a la vez una referencia a los vaivenes políticos de la nación post-revolucionaria. Tatiana Flores propone que “because of its inherent nature, writing would always fall short of describing simultaneity and achieving Maples Arce’s ideal of avant-garde art”

(*Revolutionary* 125). Si éste es el caso, entonces se explica por qué los estridentistas utilizaron varios frentes para renovar el arte: literatura, música, pintura, periodismo, etc. El caligrama es una forma para (re)producir ese simultaneismo, al igual que la radio. De ahí que no resulte tan paradójico, como Flores señala, que Maples Arce “claims to have ‘invented eternity,’ a strange assertion for a writer who attempts to capture fleeting moments” (*Revolutionary* 124). Precisamente es en esta paradoja en donde se encuentra uno de los puntos neurálgicos del estridentismo: una nueva forma de comprender las relaciones espacio-temporales, la literatura y la urbe. El caligrama reformula el espacio y el tiempo en la página, así como los automóviles, el cine y la radio reformularon la concepción y la percepción del espacio-tiempo en la ciudad y la literatura. Los múltiples fragmentos hacen una totalidad; la eternidad no puede entenderse si no es como una película: múltiples fotografías inertes hechas movimiento a partir de la luz y la velocidad. El caligrama y la radio reconocen que hay un espacio que divide el poema/la ciudad, pero unen las partes divididas por medio de sus palabras-imágenes/ondas.

De ahí la importancia del título de la revista: *Irradiador*. Rubén Gallo comenta: “Estridentismo became so identified with radio that Carlos Noriega Hope wrote in *El Universal Ilustrado* that ‘Estridentismo and radiophony are twin figures: they are both avant-garde creations’”

(*Mexican* 124). La revista se vuelve un radio que emite la teoría y las artes estridentistas, pues la radio llega mucho más lejos y más rápido que la letra impresa. Sin embargo, en los estridentistas no hay paradoja ni choque entre radio, cine y literatura; todas las artes y los medios son vehículos vanguardistas de renovación y se entremezclan en sus métodos y estéticas, como proponía Epstein.

El tercer texto de importancia en relación a la radio es un poema de Luis Quintanilla contenido en el libro *Radio: poema inalámbrico en trece mensajes* (1924). El poemario abre con un poema titulado *In memoriam*, dedicado al padre del poeta, pero que carece de elementos vanguardistas. El siguiente poema, *Midnight frolic*, recuerda mucho a “T.S.H.” de Maples Arce; es asimismo un poema que habla con cierta angustia sobre la radio; la diferencia radica en que Quintanilla le da dimensiones cósmicas: “El sistema planetario será un abigarrado cuerpo de *ballet* / que girará todo al compás de una luz musical” (Quintanilla [22]). Empero, al final el poema termina con la ausencia de la amada: “Pero ¿quién será mi pareja en este *midnight-frolic* astral” ([22]). Allende la hipérbole de los alcances de la radiofonía, el poema no supone efectivamente ninguna innovación temática o técnica. Sin embargo, el poema “...lu iiiuuu iu...” propone un replanteamiento de las relaciones espacio-tiempo y del concepto mismo del lector y su corporalidad. El poema empieza con una enumeración caótica en

prosa de una serie de elementos que pueden escucharse en la radio: marranos degollados en Chicago, las cataratas del Niágara, D'Annunzio, jazz de Virginia y Tennessee, el Popocatépetl, Gandhi, Babe Ruth, Jack Dempsey, futbol, etc. No hay signos de puntuación entre los elementos ni nada que concatene tan disímiles y heterogéneos elementos. Después se agrega en verso: "Todo esto no cuesta ya más que un dólar / Por cien centavos tendréis orejas eléctricas / y podréis pescar los sonidos que se mecen / en la hamaca kilométrica de las ondas // ...lu iiiuuu iu...". El poema es a la vez texto escrito y acto performático: el título es una onomatopeya que se repite al final, como las había en los poemas estridentistas, pero en este caso la onomatopeya hace del lector el radiorreceptor:

If the poet functions as an antenna, catching broadcasts from the airwaves, and his poem is a broadcasting device, then the reader is the loud-speaker: it is only when someone reads "IU IIIUUU IU" out loud that the broadcast is complete and the sounds become audible. Kyn Taniya⁵³ has thus constructed an elaborate textual machine: Hertzian waves travel from the poet-antenna to the radio-text and are finally spoken by the reader-loudspeaker. [...] The poet and his readers have become thoroughly modern radio subjects, so modern that they are part machine—androids attuned to the "madness of radio" unleashed by Mexican modernity. (Gallo, *Mexican* 167)

Se comentó en el capítulo segundo que, con las sensaciones producidas por los autos y las adecuaciones que hubo de hacerse a las

⁵³ En algunas ocasiones, Luis Quintanilla utilizó esta variación de su apellido como *nom de plume*.

reacciones corporales, éstos produjeron una unión entre la máquina y el cuerpo que Enda Duffy califica como “early inklings of cyborg subjectivity” (5). La lectura que propone Gallo del poema de Quintanilla hace que las fronteras entre máquina y organismo se desdibujen: en el poema se habla explícitamente sobre las “orejas eléctricas”. De este modo, la radio transforma el cuerpo y la ciudad: a ésta la hace más pequeña y al cuerpo le permite percibir los sonidos que se encuentra en “la hamaca kilométrica”. En el caligrama de *Irradiador*, Maples Arce es la antena que envía su mensaje; en el poema de Quintanilla el lector es el radiorreceptor y emite tanto sonidos como los mensajes que “pesca” en las ondas radiofónicas. El rol del lector es activo en la medida en la que tiene que desasirse de la tradición literaria para entender este poema y vivirlo desde su presente, no desde su unión con el pasado; es poesía sin hilos, como pidiera Marinetti (Gallo, “Hilos” 840).

Por otro lado, tanto automóviles como cine y radio estaban siendo regulados por el gobierno federal. Venustiano Carranza en 1916 decretó que se necesitara permiso del gobierno para cualquier forma de radiocomunicación; la Constitución de 1917, a pesar de sus avances en materia agraria y laboral, dio el monopolio de las radiocomunicaciones y telégrafos (y los derechos de cesión) al gobierno, todo bajo un marco pequeño-burgués (Hayes 36). En 1923 la

Liga Central Mexicana de Radio intentaba influir en el presidente Obregón por una mayor liberalidad de permisos de radiodifusión (Gallo, "Radio" 53). Los estridentistas se enfrentan a un Estado que se perfilaba a ser un monopolio, que buscaba crear una identidad unívoca de la mexicanidad a partir de la hegemonía cultural y se oponen a un Estado que dividía ideológica y espacialmente cada vez más a la Ciudad de México. En este sentido, el movimiento propuso una visión totalizadora que abarcara la modernidad mexicana, su pluralidad y complejidad, aunque resultara estridente. Fueron creando un discurso sobre la Ciudad para recuperarla y hacerla lo que Edward Soja llama *espacios reales-e-imaginados* o *tercerespacio* (3-6). Para ello, los estridentistas hubieron de echar mano a una serie de técnicas no solamente literarias, sino también performativas, desde una postura política e ideológica bien particular, como se verá en el siguiente capítulo.

4. La Ciudad de México: la conquista del *tercerespacio*.

Hasta el momento, en este trabajo se ha visto cómo el advenimiento de diferentes tecnologías a finales del siglo XIX y principios del XX y su influencia en el desarrollo urbano impactaron la estética estridentista. Según se ha comentado previamente, el impacto no fue exclusivamente temático, sino principalmente técnico; en varios textos estridentistas pueden verse aún resabios de las temáticas modernista y aun romántica, pero las técnicas utilizadas para expresar esos temas y su estética en general son distintas.

Sin embargo, la relación que el arte estridentista crea con la ciudad es bivalente: la ciudad transforma el arte, pero éste transforma también a aquélla. En este capítulo y los subsiguientes se analizará cómo las obras de este movimiento de vanguardia afectaron las ciudades de México y Xalapa⁵⁴ a modo de un *tercerespacio*, según el concepto propuesto por Edward Soja. Fueron dos autores los que tomaron el tema de la ciudad con mayor vehemencia: Manuel Maples Arce y Arqueles Vela. El primero utiliza principalmente dos textos para resemantizar la Ciudad de México: *Actual No. 1* (1921/1922), el manifiesto estridentista por excelencia, pegado en las paredes del Centro Histórico, y *Vrbe. Súper-poema bolchevique en cinco cantos* (1924); por su parte, Arqueles Vela, el más famoso narrador del

⁵⁴ Se prefiere la grafía X sobre J en la escritura de esta palabra porque así la denomina el propio ayuntamiento de la ciudad.

movimiento y autor de la primera novela de vanguardia en Latinoamérica, publica *El café de nadie* en 1925⁵⁵. En este texto Vela habla, en términos ciertamente ficcionales, del Café Europa, donde se reunían los estridentistas y donde organizaron una exposición y una lectura, que fue uno de los momentos de mayor importancia del estridentismo en su etapa capitalina. El análisis de los textos mencionados de estos dos autores revelará en qué modo se relacionaron con la Ciudad de México y cómo la transformaron en el imaginario colectivo por medio de la resemantización de las relaciones entre los espacios urbanos.

David Harvey propone que las ciudades se han conformado según criterios de clase, pues en toda ciudad necesariamente hay una distribución de capital entre sus distintos espacios (5). Si las ciudades son los lugares donde surge y se acumula el capital que los habitantes producen, entonces ¿por qué no hay un “derecho a la ciudad”?, se pregunta Harvey (3-4). En ésta se distribuye desigualmente el capital, se fragmenta (según se vio en el caso de la Ciudad de México, entre este y oeste), se privatiza y se vigila (Harvey 16). Esto conduce a un “process of displacement and dispossession [...] [which] lies at the core of urban process under capitalism” (Harvey 18). De este modo, una clase queda desposeída de todo derecho a los beneficios y los bienes

⁵⁵ En este año aparece en *El Universal Ilustrado* y al año siguiente aparece a modo de libro.

comunes de la ciudad y es expulsada a las márgenes y los cinturones de miseria; el proletariado se utiliza como capital para la producción y se lo expulsa de la ciudad cuando deja de ser útil (esto es, al final de la jornada laboral). De ahí el movimiento que se veía de este a oeste en “La duquesa Job” de Manuel Gutiérrez Nájera. De acuerdo con Harvey (72), los bienes culturales e intelectuales no están sujetos a la lógica de la escasez que priva en la mayoría de los recursos naturales. Cita la radio y la televisión como dos bienes de los que toda la ciudadanía puede participar sin que se agoten o disminuyan. Es este tipo de bienes comunes los que los estridentistas producen en y para la ciudad. Estos bienes, empero, no están exentos de la lucha de clases: “There is always a struggle over how the production of and access to public space and public goods is to be regulated, by whom, and in whose interests” (Harvey 73). Los estridentistas debieron participar en esta lucha, en la cual sus principales oponentes eran, como se verá más adelante, no los Contemporáneos o los poetas del pasado, sino las instituciones culturales y políticas del presente, aquellas que pretendían imponer un arte y un discurso político monolíticos y hegemónicos. Por medio de esta lucha, abiertamente aceptada por los estridentistas como tal, habían de recuperar esos bienes comunes, culturales, artísticos y urbanos, de los cuales el capitalismo (Harvey 118) y los gobiernos post-revolucionarios los estaban privando:

“Capitalist urbanization perpetually tends to destroy the city as a social, political and livable commons” (Harvey 79). Los sóviets de la Unión Soviética de principios de los años veinte, propone Harvey (140), fueron de los pocos movimientos sociales que lograron una distribución más equitativa de la ciudad; precisamente los estridentistas apoyaban la revolución bolchevique.

David Harvey toma la idea del “derecho a la ciudad” de *Le droit à la ville* (1968) de Henri Lefebvre; este autor comenta que de este derecho se desprende “le droit à la différence” (Soja 35). Esto quiere decir que en la ciudad capitalista el individuo y los grupos humanos luchan contra la homogeneidad (cuyos mecanismos detalladamente describió Herbert Marcuse en *L’homme unidimensionnel. Essai sur l’idéologie de la société avancée*, también del *annus mirabilis* 1968) que la burguesía pretende imponer y por la inclusión de sus propios espacios urbanos. Como se pretende mostrar en este capítulo en particular, la lucha estridentista fue una pugna por la diferencia estética, política y urbana como un mismo eje que vertebrase la modernidad. El pensamiento de Lefebvre, comenta Edward Soja, abre la posibilidad de una:

Trialectics of spatiality, always insisting that each mode of thinking about space, each “field” of human spatiality—the physical, the mental, the social—be seen as simultaneously real and imagined, concrete and abstract, material and metaphorical. No one mode of spatial

thinking is inherently privileged of intrinsically “better” than others as long as each remains open to the re-combinations and simultaneities of the “real-and-imagined.” (64-65)

Así como hay una “dialéctica” de los campos de la espacialidad humana, hay también una dialéctica del quehacer humano en la literatura estridentista: ciudad, arte y política, que se corresponden con los campos físico, mental y social, respectivamente. Así, cuando Lefebvre (33) habla en *The Production of Space* de “spatial practice”, ésta es la producción de espacios *reales* en lugares específicos, como Xalapa, por ejemplo; cuando habla de “representations of space”, éstas se refieren a las relaciones de producción y al orden que imponen y que pueden subvertirse a través de la práctica política; cuando habla de “representational spaces”, éstos, en el caso que nos atañe, se refieren al arte en cuanto a un código. Así, aparece nuevamente la dialéctica arte-política-ciudad que es a la vez real e imaginada y que se constituye simbióticamente. Ni Lefebvre ni Soja privilegian un elemento de la dialéctica, sino que se generan mutuamente; de esta manera, la pregunta de si primero es el espacio y luego su semantización o significación social es irrelevante, pues están tan íntimamente ligados que es imposible separar el uno de la otra. Soja lo plantea en los siguientes términos:

“Is it consciousness that produces the material world or the material world that produces consciousness?” The

answer implied in Lefebvre's trialectics is "yes" to both alternatives, and/also something more: a combinatorial and unconfined third choice that is radically open to the accumulation of new insights, an alternative that goes beyond (*meta*) the mere acceptance of the dualized interrogative. (65)

Este posicionamiento teórico concilia la propuesta de Silvia Pappe, para quien Estridentópolis es una ciudad meramente literaria sin ninguna realidad material: "[la sección de este ensayo] en torno a los aspectos urbanos del movimiento estridentista parte precisamente del supuesto de que la ciudad literaria no refleja una ciudad material" (*Estridentópolis* 12). A pesar de que es la misma Pappe quien afirma que:

Tampoco se comprende su ruidosa presencia [de los estridentistas] a no ser que se relacione con la pretensión de participar en la discusión en torno a las funciones con las que debe o no cumplir el arte, en la creación de nuevas expresiones estéticas, y en la transformación de los espacios públicos. (*Estridentópolis* 25)

La autora parece pasar por alto las pretensiones de los estridentistas o negarles cualquier logro en relación a éstas. Sin embargo, es de recalcar que Pappe enfatiza implícitamente también la trialectica de la que se habla en este capítulo: funciones del arte (política), nuevas expresiones estéticas (arte) y transformación de los espacios públicos (ciudad). De lo anterior se sigue que el esquema propuesto por Lefebvre y Soja logre salvar la brecha entre la ciudad "real" y la ciudad "imaginada/literaria", uniéndolas en una sola entidad cuyos espacios

reales-e-imaginados los estridentistas buscaban ocupar, redistribuir y resemantizar.

Considerando que hay “des espaces dominants et des espaces dominés”⁵⁶ (Busquet 2), los estridentistas se ubicaban del lado de los espacios dominados, tanto literal como metafóricamente, pues Maples Arce, a su llegada a la Ciudad de México, vivió en La Lagunilla y La Merced, barrios de los cuales subraya su condición deplorable y los compara con la calle de Madero (antes Plateros), de la cual se habló en el capítulo primero (Maples Arce, *Soberana* 41, 46-47, 53), al notar las desigualdades que privan en estos dos espacios. De ahí que los estridentistas se lancen a la conquista del tercerespacio:

Pour Lefebvre, la condition du droit à la ville et de la société urbaine [...] est bien sûr la révolution économique, politique, culturelle et de la vie quotidienne. L'utopie “concrète” lefebvrienne, destinée à la critique radicale de l'existant pour le dépasser, part de la réalité et inclut le changement spatial—et un nouveau mode de production de l'espace—dans une perspective plus globale de modification des rapports sociaux et de la vie quotidienne, sans proposer toutefois de cité idéale ou de modèle autoritaire d'organisation socio-spatiale à l'instar du commun des utopies. Elle laisse du même coup ouvertes les possibilités offertes par la pratique sociale et “l'appropriation”⁵⁷. (Busquet 9)

⁵⁶ “Espacios dominantes y espacios dominados”.

⁵⁷ “Para Lefebvre, la condición del derecho a la ciudad y de la sociedad urbana [...] es ciertamente la revolución económica, política, cultural y de la vida cotidiana. La utopía ‘concreta’ lefebvriana, destinada a la crítica radical de lo existente para superarlo, parte de la realidad e incluye el cambio espacial—y un nuevo modo de producción del espacio—desde una perspectiva más global de modificación de las relaciones sociales y de la vida cotidiana, sin pretenderse no obstante ciudad ideal o modelo autoritario de organización socio-espacial a la manera de la mayoría de las utopías. Deja, al

La revolución cultural, política y urbana de los estridentistas no propone una utopía monolítica, sino la modificación de las relaciones sociales y la vida cotidiana, partiendo de la realidad, no reproduciéndola miméticamente. La ciudad que presentan los estridentistas es real y es imaginada a la vez: es la ciudad “real”⁵⁸ de su tiempo, pero es también una propuesta de cambios en las relaciones espaciales. Los primeros de éstos se analizaron ya en los capítulos precedentes, pues las tecnologías del amanecer del siglo XX hicieron que el cuerpo humano y la mirada poética se relacionaran de una forma distinta con la ciudad; asimismo, la radio permitió una redistribución del espacio urbano, una manera de extender el espacio dominado hasta el dominante y a otros espacios dominados. Las obras literarias fueron también una apropiación del espacio y una resignificación del mismo, así como un cambio en los modos de producción literaria.

4.1 Manuel Maples Arce: se prohíbe fijar anuncios en la Urbe.

Maples Arce comenta en sus memorias (*Soberana* 122-124) que una noche se pegó *Actual No. 1* en “los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, por el barrio de las Facultades” (123) tras haber

mismo tiempo, abiertas las posibilidades ofrecidas por la práctica social y ‘la apropiación’”.

⁵⁸ Se utiliza el término en el sentido de “positivamente verificable”, pues la ciudad real-e-imaginada participa de un segundo grado de realidad, ontológicamente más complejo.

pensado reiteradamente sobre el problema de la necesidad de una renovación estética en México; afirma ahí mismo que el manifiesto requería de una profunda violencia para despertar a los mexicanos de su insondable aletargamiento intelectual y estético. Se ha perdido, desafortunadamente, la ubicación precisa en que se pegaron estos manifiestos, pero las investigaciones concuerdan todas en que se concentraron esencialmente en el barrio que comenta el autor⁵⁹ (Rashkin, *Stridentist* 22; Hadatty, *Ciudad* 25; Schneider 35-36; Pappe, *Estridentópolis* 12-13; Flores, *Revolutionary* 17). El manifiesto fue pegado durante los últimos días de diciembre de 1921. Éste es el primer texto estridentista, es su primer documento; aparece en la calle, con la tipografía propia de anuncios comerciales y periódicos (Flores, “Clamoring” 208). Es a la vez un hecho político, artístico, literario y social (Puchner 69) de carácter tanto performativo como discursivo. El manifiesto como género tiene, además, una historia y un uso en la época ajenos a la literatura:

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. (Garone-Gravier 111)

⁵⁹ Jorge Schwartz (188) ubica la publicación de este manifiesto en Xalapa y algunos críticos posteriores reproducen el dato; Yanna Hadatty explica en *La ciudad paroxista* la confusión y apunta los autores que desdican esta información (25n). Considerando que el propio Maples Arce dice que fue en la Ciudad de México y que vivía y estudiaba en ella durante la época, se toma esta información como verídica.

Aunque el manifiesto servía para los fines de políticos y figuras religiosas, también servía para darle voz a aquellos que generalmente no la tenían (Heilman 3), generando así una discusión pública que se daba en las plazas y las calles de las ciudades. La escritura y la publicación en las calles de un manifiesto (en este caso literario, social y político) sirven “to announce one’s participation, however discursive, in a history of struggle against oppressive forces” (Lyon 10). Esta lucha discursiva (y política y bélica) era de especial relevancia en los años inmediatamente posteriores a la revolución, pues “in 1920, the battle of public opinion was not something to be ignored, since power had not been centralized and, as the coming years would show, large groups were still ready to rise up, even against the president” (Heilman 6).

Como las tesis de Martín Lutero y el *Manifiesto comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels, el manifiesto estridentista aparece en un contexto de crisis, en un momento en el que los conceptos de *sujeto e identidad nacional* debían reformularse (Lyon 16; Heilman 11). En este sentido, el manifiesto es una llamada a la acción inmediata en contra de un pasado falso, es un llamado a la reconstrucción (Lyon 32). Este llamado a la acción, en este primer momento del estridentismo, va a ser esencialmente una equivalencia entre modernidad y escritura

estridentista, que culminará con la publicación de *Vrbe*, del propio Maples Arce (Niemeyer, “Canción” 103).

El manifiesto estridentista debía ser violento porque “[it] declares a position; the manifesto fosters antagonism and scorns conciliation. It is univocal, unilateral, single-minded. It conveys resolute oppositionality and indulges no tolerance for the fainthearted” (Lyon 9). Esta visión única y unilateral es la que hace que aparezca la foto de Maples Arce en el manifiesto y lo inicie “en nombre de la vanguardia actualista de México” y continúe con la afirmación:

[Yo] me centralizo en el vértice eclatante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas. (Maples Arce, “Manifiestos” 1)

Cabe recalcar la audacia de hablar en nombre de toda la vanguardia mexicana (que al momento no existía como tal) y de incluir el yo (con una foto del sujeto que ocupa una cuarta parte de la página entera) en contraste con “todo el mundo que está fuera del eje”. La lucha de Maples Arce es una lucha suya contra el mundo. Asimismo es importante notar la bizarría del autor, quien no antepone la tradición de la vanguardia (valga la paradoja) para legitimar su lucha contra sus enemigos, sino que su “directorio de vanguardia”, donde incluye todos los nombres que sustentan su empresa, está al final de la “hoja de

vanguardia”. Su lucha es titánica, violenta e individual: “The manifesto inhabits a world of villains and heroes. Maples Arce rails against silly writers, a complicit press, and insidious critics, all of whom form a culture industry determined by the dominant power structures in Mexico” (Heilmann 16). Las estructuras de poder que menciona Eliott Heilmann, sin embargo, no son entidades abstractas, sino relaciones de poder que se forman desde instituciones que ocupan espacios físicos en la Ciudad en relación con otros espacios.

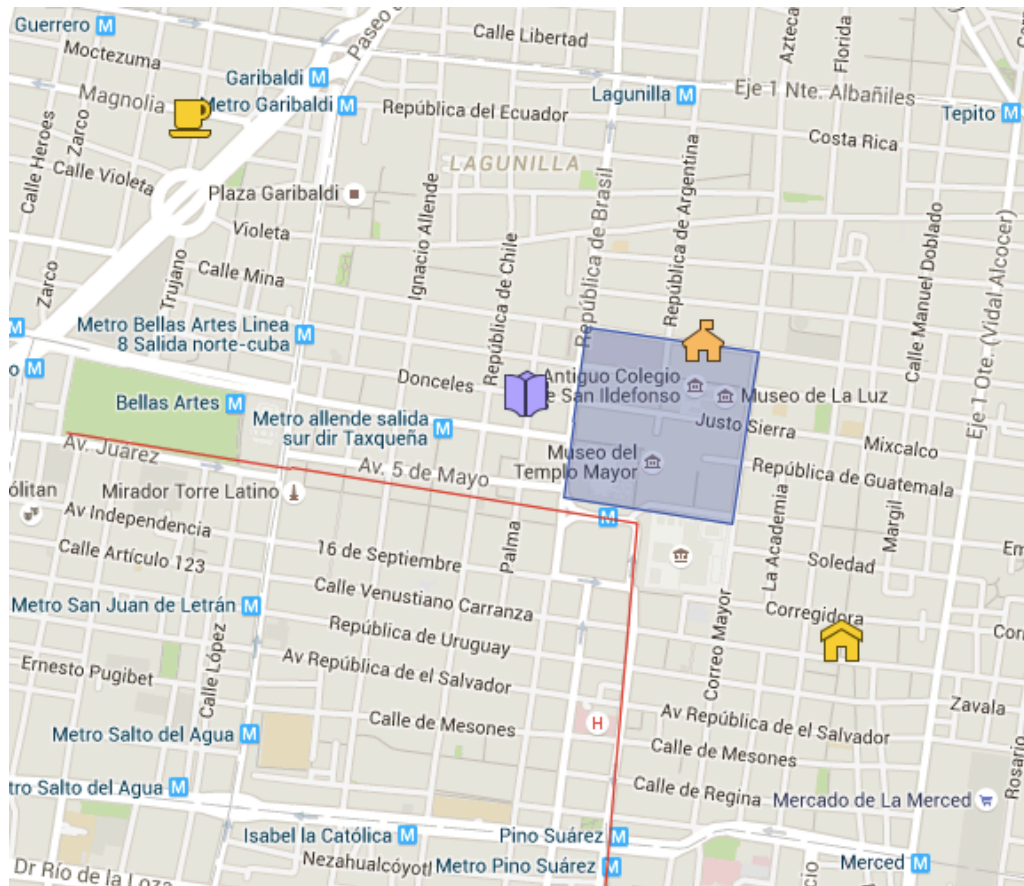


IMAGEN 12

Según se vio en los capítulos anteriores, desde los años previos a la revolución la Ciudad se fue dividiendo en función de clase social y, en menor grado, pero no sin importancia, de etnicidad. Manuel Maples Arce, recién llegado del estado de Veracruz a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Libre de Derecho, reside en el barrio de La Lagunilla (casa con bandera en IMAGEN 12) y cuando su familia llega del mismo estado, se va a vivir con ella al barrio de La Merced (casa amarilla en IMAGEN 12), según comenta él mismo en *Soberana juventud* (40, 53). Estudia en la Escuela Libre de Derecho (libro morado en IMAGEN 12) y enfrente se instalan las oficinas de la revista estridentista *Irradiador* (*Soberana* 41; List Arzubide, *Movimiento* 22) y en la colonia Guerrero (taza amarilla en IMAGEN 12) tenían lugar las tertulias intelectuales de la familia Vicencio, donde Maples Arce conoció a Rubén M. Campos y otros intelectuales (*Soberana* 62-64). El recuadro azul del mapa es el barrio universitario, donde Maples Arce concentró la mayor cantidad de manifiestos. Se puede ver con claridad en el mapa de la IMAGEN 12 que la vida y el quehacer académico y literario de Maples Arce quedaba al norte y el noreste de la división que *grosso modo* marcan quienes estudian los fenómenos urbanos en la Ciudad de México (v. capítulo 1). El propio Maples Arce enfatiza en *Soberana juventud* la pobreza de La Lagunilla y la calle de Madero (46-47), la pobreza de la colonia Guerrero (63-64) y la criminalidad en

Tepito (139); comenta varias veces también la dificultad que pasaba para pagar sus estudios (54).

De este modo, que el manifiesto aparezca en ciertas calles no es gratuito. Desde las primeras líneas hace una referencia directa a la Ciudad⁶⁰:

E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN-RAFAEL-SAN
I LAZARO-----
T ESQUINA-----
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

Se han hecho varias lecturas de este fragmento del texto.

Schneider (36) asocia la muerte del cura Hidalgo, ínclita figura nacional, con el “Abajo San Rafael” y el San Lázaro, que él asume que son figuras religiosas⁶¹; la “esquina” es un elemento urbano y la sentencia “se prohíbe fijar anuncios” es una transgresión (él no lo dice literalmente) del “orden jerárquico ciudadano”. De este modo, si se sigue la lectura de Schneider, el éxito es la rebelión contra las autoridades ciudadanas y las nacionales y religiosas. Por su parte, Yanna Hadatty reconoce en este fragmento “cierta disposición de ideograma” (*Ciudad* 26) y “el devaneo entre el reconocimiento de la vieja Ciudad de México,

⁶⁰ Fotografía del manifiesto original en: Flores, *Revolutionary* 18.

⁶¹ Claudia Parodi (315) también entiende el “San Rafael” del manifiesto como una figura religiosa.

inamovible y real, y el deseo de modernidad que traza sobre sus calles y muros la posibilidad [...] de desdibujarla” (*Ciudad 29*). La idea que propone Hadatty resulta fundamental para nuestro estudio, pues es en ella donde mejor encarna el concepto de dialéctica espacial que propone Soja. Además, Hadatty reconoce las relaciones espaciales que se dan entre el oeste de la Ciudad y el este al ubicar San Lázaro y San Rafael, no como santos, sino como una ruta de transporte que unía estos dos barrios (*Ciudad 30*). Elissa Rashkin, al hacer su traducción del fragmento, lo hace como “Down with Saint Raphael” (*Stridentist 22*), siguiendo el campo semántico abierto por “Muera el cura Hidalgo”. Esta misma traducción hace Tatiana Flores, pero deja bien claro que San Lázaro y San Rafael eran barrios de la Ciudad; el primero de carácter proletario, donde se encontraba una estación de tren, un cementerio y la prisión de Lecumberri, mientras en el segundo habitaba la pequeña burguesía y era uno de los orgullos del progreso de la Ciudad; sin embargo, Flores comenta que no queda del todo claro por qué elige estos dos barrios el escritor (*Revolutionary 27-28*). Empero, la ruta de transporte (tranvías) que marca Hadatty es de especial importancia, pues permitía cruzar la Ciudad de lado a lado, según se ve en la IMAGEN 13.



IMAGEN 13

Entre ambos barrios había *grosso modo* 5 kilómetros (3.1 millas). A dos kilómetros (1.24 millas) de San Lázaro estaba el barrio universitario y la casa de Maples Arce y éstos se encontraban, por lo tanto, a tres kilómetros (1.86 millas) de San Rafael. Cabe la posibilidad, entonces, de que éstas sean referencias geográficas dadas con determinada función.

Si se acepta la interpretación de que San Lázaro y San Rafael son espacios concretos de la Ciudad, entonces la “esquina” es el encuentro de ambos, que estaría representada por el barrio universitario, cuna del estridentismo. Así, la fórmula del “E-X-I-T-O” sería también un caligrama de las estaciones de trenes (San Lázaro y San Rafael) con sus rieles en la *I* y la *T* y las letras a la izquierda serían los andenes mientras las oraciones (unidas en algunos casos por

guiones, que representarían los enganches o acoples de los vagones) serían trenes. Este fragmento del manifiesto podría entenderse entonces como un caligrama que superpone la ciudad real a la ciudad social y política a través del arte: “The *Comprimido* remains an interesting and early example of experimentation, a hybrid manifesto that attempts a ‘quintessential synthesis’ of two competing discursive frameworks” (Heilman 23). Ciertamente la prohibición de fijar anuncios que enfatiza el propio manifiesto es una problematización entre la ciudad real y la ciudad literaria, puestas ambas en pugna, que el estridentismo vendría a resolver con un nuevo discurso de la ciudad, un discurso en que el orden jerárquico y la segregación por clases de la Ciudad habría de abolirse.

Actual No. 1 es entonces una forma de arte (Flores, “Clamoring” 218) y a la vez un discurso sobre la Ciudad y la situación política de México (tanto en el sentido tradicional como en cuanto a la política cultural). Es un texto que se vuelve parte de la Ciudad y sus discursos:

Operating as an intellectual elite, but one who was at the extreme margins of the cultural apparatuses of the day, Maples Arce demonstrates a strategic proposal for justifying oneself outside of political celebrity or affiliation with existent cultural institutions. Ultimately, his attempt to operationalize an opposition dependent upon a communal identity while tapping into the cult of personality implied by the manifesto of imposition aims to clamor effectively for attention in a public sphere crowded by numerous voices. (Heilman 23-24)

Esta toma de voz pública con un grupo de intelectuales y artistas (por ello la importancia de la publicación en el barrio universitario) ubica a Maples Arce y el estridentismo en la vanguardia del quehacer artístico, como grupo de choque (Puchner 77) frente a la opresión de las instituciones del “nacionalismo rastacueros”. Es un texto disponible para todos, que se publica en las calles de la Ciudad de México y que busca en ella a su audiencia y a sus seguidores (Flores, “Clamoring” 218). Dado que “the genre’s whole raison d’être was to critique the uneven implementations of universalism” (Lyon 32), Maples Arce propone un modo de hacer literatura y política al margen, de rehacer la Ciudad desde las márgenes, contra la supuesta identidad universal pregonada por el proyecto de Estado revolucionario (como se verá en el siguiente capítulo). De ahí que Maples Arce elija la revolución bolchevique como medio para recuperar la Ciudad, para reconciliar la dicotomía entre el *yo* y el *nosotros*. Así, el marxismo-leninismo parece ser un marco político que sirve para entender a los estridentistas y por qué participaron con el Estado (no el federal, pero eso se comentará con mayor precisión en el capítulo sexto) sin sentir que eso fuese una traición al proyecto revolucionario.

Alain Badiou comenta que “the comunists’ poem is first the epic of the heroism of the proletarians” (95). Este autor propone que el poeta comunista ofrece el mundo (la ciudad, en este caso) a todos así

como el lenguaje es de todos (108). Maples Arce pretende precisamente esto, sin llegar, empero, a la generalización de que la poesía comunista es necesariamente épica. En *Vrbe. Súper-poema bolchevique en cinco cantos* (1924), dedicado “a los obreros de México”, encontramos que las primeras dos estrofas del primer canto dicen: “He aquí mi poema / brutal / y multánime / a la nueva ciudad. // Oh ciudad toda tensa / de cables y de esfuerzos, / sonora toda / de motores y de alas” (*Vrbe* [13])⁶². En el primer verso de la primera estrofa deja en claro que es un poema del individuo: “mi poema”, pero en el tercero lo hace “multánime”. En la segunda estrofa se encuentra un paralelismo semántico y sintáctico entre los versos primero y tercero y segundo y cuarto; la ciudad está *toda* tensa por medio de los cables/motores y los esfuerzos/alas. Se reconoce así en el poema la Ciudad como un espacio de tensión y de lucha, donde el esfuerzo, equiparado con las alas, es liberador. El poema es, entonces, la voz multánime, que incluye a múltiples almas, de un poeta que le canta (en el sentido más clásico) a una ciudad bien concreta que está en pugna y cuya lucha es liberadora.

Claudia Parodi comenta que este poema “sigue al pie de la letra la definición estridentista de poesía, pues se trata de una serie de imágenes equivalentes, sistemáticamente orquestadas” (322); en este

⁶² Dado que la edición príncipe del texto, que es la utilizada en este estudio, carece de paginación, se incluye una aproximada.

sentido, ella sigue el paralelismo a través de las metáforas hasta una estrofa que procede de las que se comentaron en el párrafo anterior: “Los pulmones de Rusia / soplan hacia nosotros / el viento de la revolución social” (*Vrbe* [14]). Este paralelismo termina por crear, en las primeras tres estrofas, los ejes del poema: “la ciudad y la revolución social” (Parodi 321). En los versos siguientes a esta estrofa se mezcla política y arte, las cuales poseen una frontera que para el estridentismo nunca está claramente delimitada: “Los asalta braguetas literarios / nada comprenderán / de esta nueva belleza / sudorosa del siglo” (*Vrbe* [14]). La belleza de la revolución social (y su arte) no puede ser comprendida por los “asalta braguetas”; la referencia puede ser, sin duda, a los Contemporáneos, pero también a todos los artistas y críticos zalameros. De ahí que el poeta “positions himself as the chosen voice of this historical moment by way of a crude insult directed to his literary rivals” (Rashkin, *Stridentist* 116). Es claro, como dicen Rashkin (*Stridentist* 116-117) y Pappe (“Escándalo” 243), que no se trata en el caso de *Vrbe* de la Ciudad de México objetiva, sino de la Ciudad real-e-imaginada de la que habla Edward Soja. En el poema la Ciudad está “hecha toda de hierro y de acero” y las máquinas tienen una “fiebre sexual” (*Vrbe* [15]). Sobra decir que la Ciudad de México nunca estuvo hecha de hierro y acero, sino que se utiliza estos metales a manera de metonimia para recalcar la fortaleza del movimiento

obrero y la modernidad de la Ciudad; asimismo, la fiebre sexual de las máquinas no es más que una prosopopeya lograda a través de una metáfora pura del movimiento de los pistones, la cual sirve para “masculinizar” su poesía, hacerla viril y contraponerla a los “asalta braguetas literarios” (Rashkin, *Stridentist* 116). Sin embargo, sí hay referencias al momento histórico: “y los hurras triunfales / del obregonismo” ([22]); y también a los espacios objetivos: “Ocotlán / allá lejos”⁶³ ([42]). Además, posteriormente, el propio Maples Arce dejó muy claro en *Soberana juventud* (147-149) que el poema se gestó gracias a las imágenes que un primero de mayo, mientras él iba a su casa desde Mixcoac, las marchas sindicales le proporcionaron.

El *Súper-poema bolchevique* va recuperando la Ciudad a través de sus metáforas y metonimias, la va transformando en un lugar masculino, súper-moderno, una ciudad multitudinaria y beligerante: “Bajo las persianas ingenuas de la hora / pasan los batallones rojos. // [...] La multitud desencajada chapotea musicalmente en las calles” ([17-18]).

Sin embargo, la visión que ofrece el poema no es del todo triunfal. Evodio Escalante (60) propone que la estructura del poema, dividido en cinco cantos, es la de una jornada: de la mañana al anochecer y un posible amanecer. La lectura se sostiene al revisar el

⁶³ Se refiere a la ciudad de Ocotlán, en el estado de Jalisco, donde en 1924 se enfrentaron las huestes delahuertistas contra el ejército de Álvaro Obregón.

progreso de los campos semánticos conforme avanzan los cantos. Del canto a la Ciudad que había en un principio se pasa progresivamente al horror de la guerra y la infructuosidad de los movimientos sociales: “Los ríos de blusas azules / desbordan las esclusas de las fábricas / y los árboles agitadores / manotean sus discursos en la acera. / Los huelguistas se arrojan / pedradas y denuestos” (*Vrbe* [36]). La masa proletaria se ha dividido al menos en dos facciones que se atacan entre sí. “Agitadores” tiene valor adjetivo en el verso y el sustantivo es “árboles”, cuya falta de movilidad llama la atención. Poco después de estos versos se anuncia: “Los soldados / dormirán esta noche en el infierno” ([36]). No es ésta la celebración de un día nuevo, de una nueva alborada para los trabajadores. Hay un desencanto general hacia los sucesos en la Ciudad y las acciones de su clase política: “Los discursos marihuanos / de los diputados / salpicaron de mierda su recuerdo” ([42]).

Los últimos versos del poema son de una ambigüedad apabullante (Cisneros 366): “Las calles / sonoras y desiertas, / son ríos de sombra / que van a dar al mar, / y el cielo, deshilachado, / es la nueva / bandera, / que flamea, / sobre la ciudad” ([44]). Evodio Escalante nota el intertexto con Jorge Manrique (61). Las calles, antitéticas por ser sonoras y estar desiertas, son los ríos y, según Manrique, éstos son las vidas; por ello, tanto las vidas como las calles

van a dar al morir. La única manera de darle una interpretación optimista es pensar en que, según el propio Manrique, la mar acoge tanto a ricos como a pobres, es un elemento igualador. Sin embargo, esta lectura difícilmente se mantiene, pues el “cielo deshilachado”, hecho jirones, es la nueva bandera flameante de la ciudad. Como metáfora de un atardecer nublado funcionaría, pero provee al poema de una “evocación catastrófica” (Escalante 61). Empero, según la propia interpretación de la estructura que hace Escalante (que el poema representa una jornada), debería haber un amanecer y quizá de ahí la bandera flameante. Sea como sea, es importante recalcar la ambigüedad del final del poema y su gradual cambio de tono o, como dice Rose Corral, “hay a lo largo del poema una sucesión de imágenes que apuntan al progresivo ensombrecimiento, tanto de la ciudad como del fervor revolucionario” (120).

Vrbe le dio a Maples Arce fama de ser el poeta de la revolución e instaló al estridentismo como una fuerza de oposición en los ámbitos artístico y político (Niemeyer, “Arte-vida” 198-199). Asimismo el poema le atrajo una considerable crítica positiva y lo conectó con los círculos socialistas e intelectuales fuera de México (Rashkin, *Stridentist* 122). Fue el poema, según Niemeyer (“Canción” 93-94), el primer texto literario en tratar de dar un sentido a la revolución; lo hace desde la conjunción de la voz individual y la multitudinaria, desde la urbe, desde

las vanguardias estética y política. Este discurso sobre la Ciudad se volvió parte de la ciudad real-e-imaginaria; Silvia Pappe acepta que los estridentistas “realizan montajes parciales de su ciudad literaria” (“Estridencia” 260), lo que quiere decir que superponen su ciudad discursiva a los espacios de la ciudad concreta.

Un año después de la publicación de *Vrbe*, Maples Arce hubo de salir de la Ciudad de México y dirigirse a Xalapa, donde finalmente encarnaría Estridentópolis en un proyecto totalizador de vanguardia. El “ensombrecimiento” que presenta *Vrbe* a lo largo de sus cinco cantos genera un cambio en la estrategia del estridentismo. Éste se analizará en el capítulo sexto del presente trabajo. *El café de nadie* (1926) de Arqueles Vela, publicado ya en Xalapa, presenta ciertos paralelismos con *Vrbe* y por eso se lo comenta a continuación.

4.2 Arqueles Vela: el Café de Nosotros.

El café de nadie es una novela muy breve que narra, en términos generales, los encuentros de Mabelina con varios hombres en el Café de Nadie. Es más que conocido el relato de que el Café de Nadie era la ficcionalización del Café Europa, que a mediados de los años 20 se encontraba en la esquina sureste de las actuales avenida

Álvaro Obregón⁶⁴ y calle Jalapa⁶⁵, en la colonia Roma (Maples Arce, *Soberana* 119-120; List Arzubide, *Movimiento* 24-28). Maples Arce estaba bastante familiarizado con la avenida, pues había visitado a Ramón López Velarde en su casa en el número 73 de dicha avenida repetidas veces y había paseado con él por ahí (Maples Arce, *Soberana* 60); además, había frecuentado a una novia en la zona, a la cual iba a visitar tomando el tranvía de la Alameda (donde escribía durante el trayecto) y con quien asistía al cine en esa colonia (*Soberana* 99); por otro lado, después de vivir en La Merced, la familia del poeta se vio favorecida en términos económicos por cierto tiempo y pudo costearse una casa en la calle de Guanajuato (aproximadamente a dos cuerdas de distancia del Café Europa), en la misma colonia, donde era vecino de la familia Revueltas y por ello afincó su amistad con Fermín, Silvestre y Rosaura (José era aún un niño), según comenta el propio poeta (*Soberana* 104-106). De toda la relación que crearon los estridentistas con el Café Europa, cabe recalcar dos hechos: la exposición que organizaron ahí y la novela de Arqueles Vela.

La exposición, celebrada el 12 de abril de 1924, donde se leyó el primer canto de *Vrbe* y otros textos estridentistas, se tocó música de Silvestre Revueltas y se expusieron cuadros de Diego Rivera, José

⁶⁴ En aquel tiempo llamada avenida Jalisco.

⁶⁵ Con esta ortografía la consigna el Gobierno del Distrito Federal.

Clemente Orozco, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, entre otros artistas plásticos de vanguardia (List Arzubide, *Movimiento 24-26*)⁶⁶, fue una forma de apropiación del espacio ciudadano. A los escritores estridentistas no se les dio ninguna pared de los edificios gubernamentales ni editoriales para publicar sus obras. Éstas siempre dependieron de la buena voluntad de algunas casas editoriales (Editorial Cvltvra y Andrés Botas, principalmente) y de *El Universal Ilustrado*. La única forma que tuvieron de que su obra llegara al espacio público fue a través de los manifiestos y de la exposición/lectura estridentista en el Café de Nadie. Fue de tal relevancia el evento que Arqueles Vela escribió una novela sobre el Café, List Arzubide hizo una crónica ficticia en *El movimiento estridentista* de 1928 y una crónica realista en el libro homónimo de 1967 y Maples Arce lo incluyó en *Soberana juventud*.

La apropiación de este café como espacio de vanguardia, de creación poética se puede ver claramente en el caso del texto de Vela. La novela se divide en diez secciones, brevísimos capítulos. El primero se dedica a describir el Café en términos vanguardistas y bastante imprecisos, en varios momentos hasta antitéticos. La novela empieza así:

⁶⁶ Dado que no es del todo claro quiénes asistieron y expusieron sus obras en esta ocasión, se apunta los autores que menciona Germán List Arzubide, aunque se debe notar que otros autores y académicos mencionan a otros y omiten a algunos de los que aquí se anotan.

La puerta del Café se abre hacia la avenida más populosa, más tumultuosa de sol. Sin embargo, trasponiendo sus umbrales que están como en el último peldaño de la realidad, parece que se entra al *subway* de los sueños, de las ideaciones.

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada, de ciudad asolada por prehistóricas catástrofes de parroquianos incidentales y jueguistas.
(Vela, *Café* 13)

El primer contraste disonante se da entre el título de la novela y la primera oración. La focalización va del interior del Café (objeto de la novela) hacia afuera, donde hay una avenida populosa (en contraste con el Café de *Nadie*) y el sol llega en tumulto, mientras que el interior del Café es como un *subway*, oscuro o con luz artificial. En el segundo párrafo se detiene el tiempo, pues las emociones y los sentimientos se estatizan, lo cual hace que haya una temporización diferente a la del exterior. Además, es notable que se inviertan los roles, pues adentro hay un “ambiente de ciudad”, pero el del interior, el del Café, ha sido asolado (nótese la polisemia que implica al sol de la avenida para trastocar los papeles y trasponer los espacios) como lo hubiera sido el exterior por la revolución.

El espacio, el tiempo y los personajes se van haciendo extraños al permanecer en el Café, donde ni los parroquianos ni los meseros parecen participar del mismo mundo que el exterior:

Han llamado 5, 6, 7, 8 veces al mesero. Un mesero hipotético, innombrable, que cada día es más extraño.

Que cada día viene de más lejos, disfrazado del verdadero mesero, políglota, acaso, para no servir sino a estos dos únicos parroquianos que sostienen el establecimiento con no pedir nada. Los demás no se adaptan a su ambiente eterizado de sugerencias arácnidas, desechadoras de cualquier frase importuna de los que franquean su misterio, desconfiados y se alejan temerosos de haber traspuesto la puerta secreta de la vida. (Vela, *Café* 14)

Estos dos parroquianos anónimos serán los únicos que permanezcan al final de la novela. Vemos entre ellos y el resto del mundo un desencajamiento, una brecha que no queda del todo clara, pero que el resto de los clientes no puede salvar. Es una extrañeza que también mantiene al margen al lector acostumbrado a una literatura más realista⁶⁷; pero es precisamente este extrañamiento de los objetos, los personajes, los tiempos y los espacios lo que busca Arqueles Vela. A través de estos mecanismos es que el autor hace que “the café is a heterotopic ‘other’ space in which anything is possible” (Rashkin, *Stridentist* 98); el café es el lugar en la Ciudad donde el estridentismo y la vanguardia son posibles, y para ello requieren salirse del Centro, irse a las lindes de la ciudad.

Los personajes salen del Café, pero cuando lo hacen es ya una ciudad transmutada por la heterotopía del lugar adonde acude Mabelina: “El coche cambió de dirección. Los árboles, despertados violentamente por la carrera del auto, se iban tropezando a lo largo de

⁶⁷ Rodrigo Trujillo Lara (64) anota con claridad los conflictos que la producción literaria de Arqueles Vela ha producido para su taxonomía en la crítica.

la rápida perspectiva” (Vela, *Café* 22). En este caso, las imágenes se crean como lo vimos en el capítulo segundo: a través de la mirada en movimiento, de la mirada vanguardista, para quien “la rápida perspectiva” se funde con el objeto que ve. De este modo, una vez traspuesta la puerta del Café, todo lo demás cambia y se ve desde otra perspectiva; los personajes cambian: en el capítulo séptimo dice uno de los hombres con los que se encuentra Mabelina, un periodista:

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

Cada día besas en mí a un hombre diferente. Un hombre que es uno por la noche y otro con el alba. Canjeas hoy, como canjeaste ayer, como canjearás mañana, a este hombre diverso que parezco hoy, por aquel único que seré después y así, simultáneamente. (Vela, *Café* 24)

El hombre posee el mismo cuerpo, pero es otro cada día. Así como todo cambia y nada permanece en el Café (salvo los dos parroquianos), el cuerpo del periodista contiene un hombre nuevo cada día. La propia Mabelina cambia de hombre en cada capítulo en el que aparece⁶⁸. Los dos parroquianos anónimos son el eje espacio-temporal

⁶⁸ Se ha dicho que Mabelina es una prostituta (Zurián y Palomares 27) y así lo dice uno de los personajes de la novela (Vela, *Café* 24), pero parece tener más relevancia el hecho del movimiento y la inestabilidad que las razones de éstos.

que mantiene la existencia del Café, mientras todos los lugares, tiempos y demás personajes son espacios a ser llenados por múltiples elementos. Dice uno de los meseros del Café: “Las mujeres no son más que unos aparatos sensuales, ideológicos, espirituales, sentimentales. Se les puede llenar como a los acumuladores, de cualquier fuerza, de cualquier tensión” (Vela, *Café* 29). La ironía es que los meseros del Café son aún más inasibles que las mujeres de la novela; ellos también se pueden llenar como acumuladores.

Al final de la novela, Mabelina se va del Café:

La única luz que seguía sosteniendo la vida del Café era la del reservado que ocuparan sistemáticamente los dos parroquianos. Al divisarla, Mabelina se queda un momento indecisa. Después, rectificándose, empuja la puerta del Café hacia el alba que va levantando el panorama de la ciudad. (Vela, *Café* 33)

Los dos parroquianos, perfectamente anónimos a lo largo de toda la novela, son lo único que queda dentro del Café, el espacio estridentista por excelencia. Respecto a la estructura de *La señorita Etcétera*, una novela anterior del propio Vela, se ha dicho que:

Los distintos apartados de la novela funcionan como estructuras dentro de un sistema no-lineal que tienen como eje las figuras de la mujer, el yo y la ciudad. Estos se conforman como espacios que adquieren sentido en función de sus relaciones y de los contenidos y tiempos que se les transvasa en cada apartado. (Figueroa, “Mujer” 44)

Esto es aplicable también a *El café de nadie*, pues los parroquianos anónimos son el eje casi abstracto del Café y lo que sucede alrededor de ellos se va creando y destruyendo en la heterotopía y la heterocronía del Café. Zurián y Palomares (27) se preguntan por qué la relevancia y el carácter legendario del Café de Nadie si no hay documentos históricos que comprueben que haya sucedido algo relevante allí (salvo la exposición estridentista, que no les parece de mayor relevancia); buscan tertulias como las que se daban en los cafés de Madrid y no las encuentran en la Ciudad de México. Llegan estos autores a la conclusión de que hay un café real sin relevancia histórica (Café Europa) y uno ficticio (Café de Nadie) que se consagró como “uno de los lugares más icónicos y representativos de la historia cultural del siglo XX mexicano” (28). Sin embargo, estos autores caen en el error de considerar lugar y discurso como dos entidades incompatibles y completamente separadas. Para conciliar esta postura tan común es necesario el concepto de *tercerespacio*, en el que el discurso y el lugar se vuelven un espacio que conjuga realidad e imaginación. Así, el Café Europa, ubicado en la avenida Álvaro Obregón, se convierte en un espacio (Café de Nadie) donde el discurso y el edificio son inseparables. Es ya imposible pensar en el Café Europa sin pensar en el Café de Nadie tanto como es imposible pensar en éste sin pensar en la casa de Ramón López Velarde, unas cuabras

más adelante, y contrastarlos como espacios a la vez literarios (post-modernismo vs. vanguardismo) y físicos (acera norte vs. sur; o una división más política, la que se hace con términos electorales entre la Colonia Roma II y la III, que se dividen precisamente en la avenida).

Esta diferenciación del espacio en la literatura estridentista y en la ciudad que la produjo va a producir también cambios en los cuerpos que se mueven dentro de esos espacios. Así como se vio en el capítulo segundo que el cuerpo debe acoplarse a las máquinas, también debe acoplarse a los espacios de la ciudad y, en el caso que nos concierne, a los de la nación.

5. El cuerpo estridentista: distopía y posthumanidad

La tecnología había cambiado la forma de percibir el mundo: trenes, autos, tranvías, aviones, cine y radio hicieron a principios del siglo XX que el ser humano cambiara su forma de percibir el tiempo y el espacio. El ojo hubo de adecuarse a la velocidad de los automóviles, la voz desconoció las distancias, al cuerpo entero le fue presentada de golpe la fuerza brutal de las máquinas, capaz de destrozarlo en las calles o en las fábricas.

Así, el albor del siglo XX representó también una nueva manera de concebir el cuerpo en relación con el mundo externo y con la ciudad. Los cuerpos ya no se trasladaban por medio de sus piernas (o las de los caballos) del Zócalo al Jockey Club, como en el poema de Gutiérrez Nájera. Ahora los cuerpos eran trasladados por las máquinas de La Lagunilla a Mixcoac pasivamente mientras lo único que podían hacer era sentir en la profundidad de sus entrañas el rugir del motor y escuchar su estridencia, poco poética para algunos, símbolo de la nueva belleza revolucionaria del siglo para otros.

Los cuerpos y las mentes humanos transformaron su entorno por medio de máquinas, de avances tecnológicos, pero a su vez éstas transformaron al cuerpo:

Technologies are often thought of as the exteriorising of the organs or functions of the human body – the hammer an augmented fist, the telescope an extended eye, the

computer an autonomised calculator. These externalised capacities typically being to reshape the bodies from which they have originally derived their shape. The body reassimilates these externalised capacities in the form of techniques or habits of use. (Connor 190)

La asimilación de la que habla Steven Connor es esencialmente un proceso mental que eventualmente afecta al resto de los órganos. Puede entenderse así una nueva relación entre lo externo y lo interno, entre la ciudad y sus tecnologías y el interior del cuerpo humano y la mente. Así como el telescopio es un ojo que se extiende a distancias siderales, el tranvía y el automóvil son piernas que corren a velocidades inusitadas; las alas de acero del avión son las alas que el ser humano nunca ha tenido pero que ha deseado tanto como Ícaro. A diferencia de éste, los humanos del siglo XX se acercaron al sol y no cayeron, sino que aterrizaron (en los mejores de los casos) sanos y salvos, sorteando distancias otrora inimaginables.

No fue difícil para el hombre de principios del siglo XX ver en la ciudad una metáfora del cuerpo humano: “A network of trolley routes—webbing the city like the circulatory, lymphatic, or nervous systems that crisscross the body [...]” (Willis 20). El propio Maples Arce en *Andamios interiores* dice “en la dolencia estática de este jardín mecánico / el olor de las horas huele a convalecencia”. Sin embargo, la permeabilidad del cuerpo y la ciudad como máquinas fue en ambos sentidos, pues ya desde el siglo XVII René Descartes había propuesto

en su *Traité de l'homme* (escrito en 1630 y publicado póstumamente en 1662) la metáfora del ser humano como una máquina (Vaccari 1-5), la cual fue después retomada y reformulada por Julien Offray de La Mettrie en su *L'homme machine* de 1748. La idea del cuerpo como máquina ya existía desde hacía algunos siglos, pero la revolución industrial le dio un acento diferente, como se puede ver en la ilustración *Der Mensch als Industriepalast*⁶⁹ (1926) de Fritz Kahn.

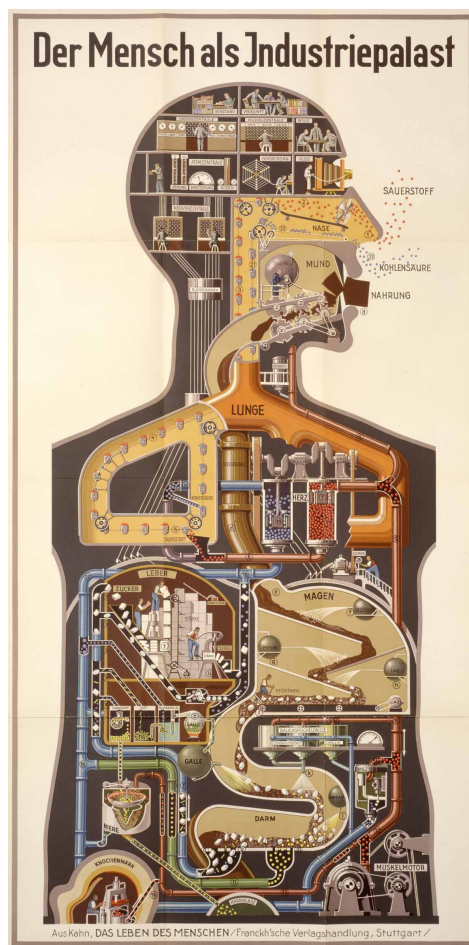


IMAGEN 14

⁶⁹ *El hombre como palacio industrial.*

En los años veinte el cuerpo había ya dejado de ser una máquina en su funcionamiento para convertirse en un máquina literalmente (cuando menos en el imaginario de la época). En la imagen se puede percibir que el ojo (*Auge*) es un hombre con una cámara fotográfica; el órgano auditivo (*Gehörorgan*), un hombre al teléfono con una red alámbrica; la saliva (*Speichel*) la rocía un obrero desde una válvula a presión; la médula ósea (*Knochenmark*) se produce en una prensa con los nutrientes que llegan por una tubería (de acero) desde el intestino; y así todos los demás órganos.

Es importante recordar que en 1895 la frontera corporal entre los órganos y el exterior se hubo roto para siempre con los primeros rayos X, tomados por Wilhelm C. Röntgen:



IMAGEN 15

Los huesos de la mano de su esposa, con el anillo como testimonio innegable de la barrera rota, marcaban una era en la que la máquina podía hacer del interior del cuerpo una realidad extra-corporal. El ser humano ya no estaría más “sitiado en mi epidermis”, como dijo José Gorostiza. Maples Arce, por su parte, en *Andamios interiores* dice: “me electrizo en el vértice agudo de mí mismo”. En este poeta se ve la mecanización de la vida: “Y los adioses pitan como trenes” (*Interdictos* 61); y la vitalización del mecanismo: “y la vida / es el aplauso que resuena / en el hondo latido del avión” (*Interdictos* 15).

La ruptura de la barrera corporal con el exterior y la corporalización de la ciudad son de relevancia en la medida en que dejan de manifiesto un terror en el imaginario colectivo que la industrialización y la modernidad podrían reparar: el cuerpo como el paroxismo de la distopía. El propio Michel Foucault se preocupó por esta idea en una conferencia dictada en 1966 (aunque publicada hasta el año 2004) en la que dice: “[Mon corps] sera toujours là où je suis. Il est ici irréparablement, jamais ailleurs. Mon corps, c’est le contraire d’une utopie, ce qui n’est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d’espace avec lequel, au sens strict, je fais corps”⁷⁰ (*Corps* 9). Así, para Foucault el cuerpo es el contrario de una utopía,

⁷⁰ “[Mi cuerpo] estará siempre ahí donde yo estoy. Está aquí irreparablemente, jamás en otro lugar. Mi cuerpo es lo contrario de una utopía, lo que no está jamás bajo otro cielo, es el lugar absoluto, el pequeño de espacio con el cual, en sentido estricto, me incorporo a mi cuerpo”.

pues el ser humano está irremediablemente emplazado en él. El yo parlante o cognitivo no puede nunca separarse del cuerpo, está limitado por él. De ahí que agregue: “Mon corps, c’est le lieu sans recours auquel je suis condamné. Je pense, après tout, que c’est contre lui et comme pour l’effacer qu’on a fait naître toutes ces utopies”⁷¹ (*Corps* 10). Las utopías, entonces, se rebelan contra el cuerpo para superarlo, para salir de su prisión, pero el cuerpo insiste en su carnalidad y su presencia distópicas. Dice Maples Arce en *Andamios interiores*: “Yo soy un punto muerto en medio de la hora, / equidistante al grito náufrago de una estrella”. Se pueden compaginar los versos de Maples Arce con el pensamiento de Foucault: “Le corps est le point zéro du monde”⁷² (*Corps* 18). Con esos dos versos inicia la producción poética del estridentismo: el cuerpo atascado en el tiempo y el espacio: equidistante siempre al grito de la estrella, pues lleva auestas el punto cero de su corporalidad precisamente por su cuerpo. En medio de la hora, equidistante al principio y al fin, al grito náufrago (pues no va a ningún lado) de la estrella, el poeta ve que “la primavera pasa en motocicleta”, que “la tarde en las vidrieras traquetea como un tren”, ve pasar y decaer todo desde su cuerpo, de ahí la insistencia a lo largo de su producción poética en los trenes que se van.

⁷¹ “Mi cuerpo es el lugar sin salida al cual estoy condenado. Creo, después de todo, que es contra él y como para desaparecerlo que se han generado todas estas utopías”.

⁷² “El cuerpo es el punto cero del mundo”.

Sin embargo, Maples Arce y los demás estridentistas proponen una nueva forma de corporalidad, alejada de la distopía del lugar y el espacio únicos y fijos: el cuerpo tecnológico, el cuerpo posthumano. En cierta medida, las nuevas posibilidades que la tecnología ofrecía al cuerpo, tanto en términos médicos como literarios, prometían una utopía en la que el cuerpo podía superar sus propias limitaciones. Esta nueva forma de estar en el tiempo y en el espacio habría de suponer una manera diferente de entender las relaciones espaciotemporales: “A location is a materialist temporal and spatial site of co-production of the subject, and thus anything but an instance of relativism” (Braidotti 199). Si el cuerpo (los ojos, los oídos, las piernas, las vísceras) se relaciona de una manera distinta con los objetos urbanos que lo circundan por medio de la tecnología (el cine, la radio, el auto, el tren), entonces habrá de surgir un nuevo individuo. De ahí que haya una “refusal to fall into the pitfall of the classical nature/culture divide: there is no natural *telos* or order, as distinct from technological mediation” (Braidotti 199). En la literatura estridentista, naturaleza, humanidad y cultura (incluida la tecnología en este rubro) se convierten en un todo convergente que no se excluye intrínsecamente.

Los textos que se analizarán en este capítulo son dos documentos atípicos en el *corpus* estridentista. *El intransferible* de Arqueles Vela, según palabras del propio autor (*Intransferible* 9), se

escribió en 1925 y se leyó en Madrid en 1927 en el estudio de Ramón Gómez de la Serna y nuevamente ese mismo año en la embajada de México en París ante Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Germán Cueto, Manuel M. Ponce y Miguel Ángel Asturias; en ambas capitales europeas se quiso publicar el libro, pero Vela tuvo que regresar a México antes de ser publicado por la precariedad de su situación económica, episodio también referido por Manuel Maples Arce (*Soberana* 233). Así, *El intransferible* no se publicó sino hasta 1977 y se subtituló: “la novela inédita del estridentismo” y el propio Vela la llamó “libro póstumo” (*Intransferible* 9), pues consideraba que el estridentismo ya había muerto (tras medio siglo del año que se considera el fin del estridentismo: 1927). Puesto que el señero estudio de Luis Mario Schneider sobre el movimiento *El estridentismo. Una literatura de la estrategia* fue publicado en 1970, se entiende que este autor no haya incluido la novela de Vela en su trabajo. Su tardía fecha de publicación en relación al resto del *corpus* estridentista (aunque no de su escritura) ha dificultado que se incluya esta obra como parte de los estudios sobre el estridentismo. Unos de los pocos artículos que abordan este documento son el de Evelyn Picón Garfield e Iván A. Schulman (1979) y el de Nieves Martín (1997), lo cual hace su crítica sumamente escasa.

El otro texto que se estudia en este capítulo, *Troka el Poderoso* (1939) de Germán List Arzubide fue también publicado fuera del rango de fechas que se da típicamente al estridentismo: 1921-1927. Sin embargo, este documento es uno de los más ricos en cuanto al concepto de cuerpo en el estridentismo y su relación con la tecnología. Es, además, un libro infantil con finalidades sumamente pedagógicas, lo cual lo hace aún más interesante, en la medida en que muestra una vertiente del estridentismo que se empezó a desarrollar durante sus dos últimos años en Xalapa: su afán educativo. Troka el personaje fue ideado originalmente por List Arzubide para la radio en 1930. Los cuentos que se contaban en el programa radiofónico infantil, musicalizados por Silvestre Revueltas, se reunieron en el tomo que se conserva de 1939 (Benítez 63). Este volumen de List Arzubide ha llamado la atención de la academia durante los últimos años y se han publicado estudios sumamente relevantes que lo analizan; entre los más importantes se encuentran: “*Troka el Poderoso: Disección del espíritu mecánico de una época*” (2013) de Juan Solís; “Germán List Arzubide, educador heterodoxo” (2014) de Vicente Quirarte; y el capítulo que le dedica Elena J. Albarrán, “A Community of Invisible Little Friends: Technology and Power in Children’s Radio Programs”, en su libro *Seen and Heard in Mexico: Children and Revolutionary Cultural Nationalism* (2014). Los estudios antes mencionados, tanto de la obras

de Arqueles Vela y de Germán List Arzubide, se abordarán en este capítulo, en el que se analiza la distopía y la utopía corporales y el posthumanismo de los estridentistas.

5.1 *El intransferible*: el cuerpo incompleto, el cuerpo mutante.

Ésta es probablemente la novela de más difícil lectura en la producción de Arqueles Vela. A pesar de que tiene una estructura medianamente lineal, pues la novela titula sus diferentes secciones según momentos del día (aunque en realidad no es un día sólo, sino la vida entera del personaje), no hay marcas temporales ni espaciales que lleven al lector a comprender el paso del personaje de una situación a otra. Queda relativamente claro que el personaje principal, Androsio, es al principio de la novela un niño y al final un adulto. Sin embargo, el paso de un episodio a otro no se comprende con claridad. De hecho, no se da mucha información sobre los tiempos y los espacios donde suceden las acciones: a veces el tiempo se detiene, a veces es el tiempo mítico de los mayas, a veces el personaje está en un túnel, otras veces en un tren, otras en la calle, pero el lector nunca llega a comprender del todo dónde se encuentra Androsio. Hay una constante, como en *La señorita Etcétera* y *El Café de Nadie*, que parece estructurar la novela entera: las relaciones de Androsio con una miríada de mujeres. Éstas llegan a la vida del personaje sin mayor

explicación y de igual manera se van o se transforman. Este último proceso es el que más interesa en este trabajo, pues muestra una nueva forma de concebir el cuerpo humano.

Tanto Picón y Schulman (208) como Nieves (235) coinciden en que hay una relación directa entre la división capitular de la novela en términos temporales y el rol sustancial que juegan los espacios. Sin embargo, mientras Nieves ve en el viaje y el amor el eje estructural de la novela (235), Picón y Schulman ven en las “interrelaciones de orden destructivo/constructivo [...] su eje ideológico y estructural” (206). Ambos estudios coinciden en que se cumple una especie de ciclo nacimiento/muerte, pues las imágenes del inicio de la novela y las del final son sumamente sugerentes del canal cervical. Sin embargo, ninguno de los dos estudios toma en cuenta uno de los aspectos fundamentales del texto para su interpretación: el título: *El intransferible*. Androsio es de los pocos personajes masculinos que aparecen en la novela, por eso hemos de pensar que él es “el intransferible”. Y de ahí que las preguntas sean: ¿qué no puede transferir? ¿A dónde desea transferirlo?

En el primer capítulo de la novela, mientras Androsio y María del Carmen, una niña amiga suya, están a oscuras en un sótano, ella le dice: “–Esto... soy yo...–repuso, riendo, al sentir algunos titubeamientos de las manos de Androsio sobre su cuerpo” (Vela,

Intransferible 17). La unión entre cuerpo y yo parlante es clara en este primer momento de la novela. Más adelante la niña le dice “así soy...” (18) al levantarse la falda; el cuerpo y el ser son uno en la novela. Este concepto queda más claro cuando Androsio, a una velocidad sobrehumana, roba imperceptiblemente comida a unas mercaderes: “transeúnte a una velocidad inusitada, inadvertible, como si no hubiera dejado el punto de partida” (41). El punto de partida es su cuerpo, del cual realmente nunca se puede separar; “el cuerpo es el punto cero del mundo”, dice Foucault (*Corps* 18). Las mercaderes se dan cuenta de que Androsio les está robando precisamente porque su cuerpo lo delata; sin cuerpo podría robar comida, paradójicamente pues no la necesitaría. Pero es precisamente esta paradoja del cuerpo, de sus necesidades distópicas y sus creaciones utópicas la que apuntó Foucault (*Corps* 14). Es en esa paradoja donde reside la construcción/destrucción de la que hablan Picón y Schulman o, como lo dicen con mayor claridad, “la realidad corporal/incorporal” (207).

En una de las escenas más inusuales de la novela, en el capítulo “¼ Ante Meridiem”, Androsio va junto con un grupo de personas en un tren que va a ser asaltado por tropas carrancistas. Los cuerpos habían perdido ya relación con el yo de tanto tiempo de viaje: “Al cabo de tanto tiempo de permanecer estrujables, las mujeres perdían la última alusión a sus cuerpos, sin vestirse ni desvestirse”

(46). El tren, sin embargo, produce movimiento en los cuerpos casi inertes: “El único movimiento insistente y repercutible en sus cuerpos provenía de las irregularidades de la vía. El tren marchaba aún” (46). Los hombres discuten y deciden poner a una mujer sobre los rieles para que la tomen los carrancistas y no los ataquen a ellos. Esta mujer, ya sobre las vías, se transforma en una selva:

De sus axilas, de su pubis, una velloidad umbrosa se fue extendiendo por todo su cuerpo hasta confundirse con sus cabellos; extensa como llanura más allá de los confines de la perspectiva, se hizo luego inconmensurable y perdida en el fondo; recogida después en su inmensidad, se iba adentrando en el paisaje de la selva virgen, aún sin talar, de sus malezas preciosas, expuesta a la oscuridad perpetua de su arborescencia; al silencio de sus follajes amontonados, apaciguadores de las excursiones extrañas. (50)

La mujer logra evitar que los carrancistas sigan avanzando por la vía del tren y a ella no le hacen nada. Evitó, con la transmutación de su cuerpo, la violación (a la que la condenaron sus compañeros de tren) y la muerte. A Androsio las mercaderes lo captaron robando por su cuerpo y como la mujer del tren logra separar su yo de su cuerpo, evita la distopía de la violación y la muerte.

Pero Androsio no logra separarse de su cuerpo salvo a través de breves “ensoñadas ausencias” (Picón y Schulman 206). En el capítulo “La transnoche” escucha una voz: “—...soy yo...—dijo una voz, sin querer despertarle, agazapando el tono. —

yooooooooOOOOOOOOO. El sonido fue dilatándose en círculos interminables. Luego continuó vibrando en una espiral” (Vela, *Intransferible* 115). El sonido que se dilata concéntricamente, imitado gráficamente en el juego de mayúsculas y minúsculas, no puede salir sino de Androsio mismo (Nieves 239), enraizado siempre en su cuerpo. El personaje “es perseguido por las leyes de la gravitación” (Vela, *Intransferible* 118), por su cuerpo en el espacio, siempre ahí, siempre “sin alcanzar la cima o el nadir, ni el este, ni el oeste; ni el zenit o la sima” (118). Por ello aun de sus “ensoñadas ausencias” tiene que regresar siempre, pues “sus brazos se aferraron a sus brazos, sus piernas a sus piernas” (120). Aun en el sueño o el ensueño, siempre hay una voz que lo regresa al centro, al *aquí* perpetuo.

Una de las mujeres con las que Androsio se relaciona se convierte en una selva; otra, por su parte, se convierte en un sistema hidráulico. La mujer muta en un momento en que Androsio la hace llorar con su indiferencia y su conducta errática:

Poco a poco, al lento caer de las goteras constantes, su cuerpo se rayaba de leves estigmas; convertidos luego en acueductos generadores, a medida que fue aumentando el volumen de sus lágrimas, devino profundos drenajes, diseminados en un sistema hidráulico. [...] El temporal continuaba con la misma intensidad y se había regularizado en un sistema de flujo y reflujo. Sus lágrimas, resbalando de los ojos, recorrían la canalización irrigadora de su cuerpo, ramificado en una minúscula tubería, abasteciendo las corrientes en descenso; de regreso, se proveían de nuevos afluentes en el grifo de

las vías urinarias y regresaban al depósito distribuidor, para volver a caer y bañarla indefinidamente. (79-80)

La imagen que describe Vela se parece mucho al *Industriepalast* de Fritz Kahn. El cuerpo es un mecanismo que produce, circula y desecha el agua de las lágrimas y las vías urinarias. Una vez que el cuerpo femenino ha logrado esta transmutación, entonces puede dejar de llorar y decirle a Androsio que se vaya; a través de esta mecanización del cuerpo, la mujer se convierte en la parte activa de la relación y obliga a Androsio a salir de la habitación, lo desterritorializa. Las metamorfosis por las que pasan las mujeres las hacen más fuertes, las salvan al hacerlas desapropiarse de su cuerpo, de sus distopías. Sus voces se apagan y sus cuerpos se transforman en entidades mucho más poderosas: la selva y la máquina. Mientras tanto, Androsio sigue atado a su cuerpo y no puede hacer sino seguir buscando a una mujer en una viaje que parece interminable.

Al final de la novela, un enjambre de mujeres voladoras se acerca amenazadoramente al personaje, pero lo pasa y sigue con su vuelo. Sin embargo, Vela se cuida de mencionar que estas mujeres tienen el poder de volar gracias a “las hélices de sus senos” (153). Nos encontramos nuevamente con seres cuyos cuerpos están mecanizados, que incorporan, no sabemos cómo, tecnología mecánica que las libera de la carga de la existencia corporal, como la gravedad o

el llanto. Androsio se queda completamente solo: “Tan sólo yo, solo, quedaba” (155). Dice el último párrafo de la novela: “Sus ojos se quedaron fijos al estremecimiento de las rachas nocturnas; desapareciendo del tragaluz cuando las veletas comenzaron a dar vueltas...” (156). Picón y Schulman (208) sugieren la posible muerte del personaje, aunque no queda del todo clara. Esta soledad y probable fallecimiento se explica por la idea del cuerpo que propone Foucault:

L’amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l’utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l’enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C’est pourquoi il est si proche parent de l’illusion du miroir et de la menace de la mort; et si malgré ces deux figures périlleuses qui l’entourent, on aime tant faire l’amour, c’est parce que dans l’amour le corps est *ici*.⁷³ (*Corps* 20)

De alguna manera Foucault remarca la incompletud del individuo: no es cero, pero tampoco está unido a otro en una sola entidad como en el espejo o en el amor.

En este sentido, cabe mencionar que la crítica ha pasado por alto la importancia del nombre de Androsio, el cual había aparecido ya en *La señorita Etcétera*. Nombre más bien inusual, inexistente a decir verdad, y del cual se ofrecen dos posibilidades de lectura en este

⁷³ El cuerpo, también, como el espejo y la muerte, apacigua la utopía del cuerpo, la acalla, la calma, la encierra como en una caja, la clausura y la sella. Esto es porque [el cuerpo] es un padre tan cercano de la ilusión del espejo y de la amenaza de la muerte; y si a pesar de estas dos figuras peligrosas que lo circundan, nos gusta tanto hacer el amor, es porque en el amor el cuerpo está *aquí*.

trabajo, ambas relacionadas con la incompletud del hombre. Lo primero que resalta del nombre es su similitud con Andrés, del griego ανηρ, ανδρος (hombre; sujeto del género masculino). El segundo componente del nombre, -osio, sería el que representa mayor problema. Podría relacionarse con el nombre hispánico *Ambrosio*, del griego μβροτος (mortal); así, Androsio podría significar *hombre mortal*. También podría hacerse una lectura un tanto botánica del término (a la que la propia mujer que se convierte en selva en la novela daría paso) y decir que es una variante de *androceo*, del griego ανδρος y οικιον (casa), que es el órgano reproductor masculino en las plantas fanerógamas. Así, Androsio sería una pronunciación más cercana al griego (o al español mexicano popular)⁷⁴ y sería la parte masculina de una entidad hermafrodita mucha más grande que él. Cualquiera que se escoja de los dos significados, ya sea por su mortalidad o por su masculinidad insuperable, como lo apuntan Picón y Schulman (210) y Nieves (245), Androsio está anclado a un cuerpo (mortal y masculino) que lo limita en sí mismo y lo hace permanecer dentro de las lindes de su carne, recluso e intransferible, en una profunda y absoluta soledad.

Las mujeres que vuelan con las hélices de sus pechos en *El intransferible*, la que se transforma en una selva y se salva de ser violada y quizás asesinada y la que se transforma en un generador

⁷⁴ En latín la palabra es *androecium*, que bien podría pasar al español como *andrecio* o *androcio*.

hidráulico para poder correr a Androsio de su casa superan todas sus cuerpos por medios posthumanos. Así, la automatización del cuerpo femenino y su regreso a la naturaleza amorfa representan a la vez “an alienation and reification of sensory experience [and] a kind of Utopian vocation” (Connor 187). Esta cosificación les permite, empero, liberarse de todo aquello que ata a Androsio, el hombre mortal e incompleto, a la tierra, a su soledad y a su rayana muerte. Androsio va de mujer en mujer sin encontrar a ninguna que lo complazca y ellas forman un sindicato y lo superan metafórica y literalmente en la imagen de las mujeres que vuelan.

La superación literal de Androsio por parte de la mujer mecanizada es de capital importancia porque da paso a un personaje poco estudiado en la literatura mexicana y que Germán List Arzubide trabaja en la literatura infantil: el sujeto posthumano. En *El intransferible* las mujeres vuelen y se van a un *allá* que no es *aquí*, a donde está anclado el cuerpo de Androsio. La mecanización de sus cuerpos les permite hacer eso en la novela y a otra de las mujeres le permite transformar sus lágrimas en energía. Así, el sujeto posthumano, el sujeto tecnológico se convierte en un tema fundamental en la literatura estridentista, en el sujeto urbano por excelencia.

5.2 TROKA: Germán List Arzubide y el posthumanismo estridentista

Troka el Poderoso ha sido pasado por alto por la crítica y los lectores por varias razones. Primero, porque sale del espacio temporal que típicamente se le asigna al estridentismo (1921-1927), por lo cual muchas otras obras de los estridentistas no han sido estudiadas. Segundo, porque pertenece a dos géneros que la crítica generalmente califica como deleznales: la literatura infantil y la ciencia ficción. Este segundo punto es fácilmente superable desde el punto de vista de los estudios culturales, mientras que para superar el primero solamente debe trasponerse la conciencia del lector cinco años más adelante. Aunque List Arzubide había dejado ya Xalapa y estaba de vuelta en la Ciudad de México, la misión educativa que el movimiento había adquirido en la capital veracruzana seguía en pie y es a ella que se debe la aparición de *Troka*, primero como programa de radio (1932)⁷⁵, después como libro de cuentos (1939) y en el año 2003 como espectáculo de títeres y orquesta sinfónica y después espectáculo multimedia (Benítez 63). De este modo, no es difícil clasificar temática e ideológicamente esta obra como estridentista, aunque sí lo sería

⁷⁵ Distintos académicos dan distintas fechas y distintas frecuencias de la emisión del programa: Alejandro Benítez (63) propone como fecha inicial del programa 1930; Juan Solís (126-127) y Vicente Quirarte ("Educador" 57) proponen que el año de inicio de la emisión fue 1932 y que el programa "se transmitía tres veces a la semana"; Elena Jackson Albarrán (159) propone que el programa inició en 1933 y que se transmitía los domingos a las 10:00 horas por la XFX, la estación radial de la Secretaría de Educación Pública. Si bien Albarrán aporta documentación para su datación, se toma la propuesta por Solís, pues su documentación es contemporánea a la emisión del programa y la que aporta Albarrán es posterior.

estilísticamente. Permítase, sin embargo, que se incluya en este estudio a modo de artefacto cultural del estridentismo y no como muestra representativa de su estética.

Germán List Arzubide y su hermano Armando trabajaron durante la década de los treinta en distintos puestos en la estación de radio XFX de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Esta dependencia del gobierno federal estuvo a cargo en esa década de Narciso Bassols y de Gonzalo Vázquez Vela (salvo dos años en que estuvo a cargo de Eduardo Vasconcelos e Ignacio García Téllez). La presencia de Bassols y Vázquez Vela explicaría la cooperación del ex-revolucionario List Arzubide con el gobierno federal, pues ambos fueron figuras preeminentes de la izquierda mexicana⁷⁶. La SEP no era ya el órgano de control de Vasconcelos y los Contemporáneos, sino que gradualmente se había vuelto un bastión de la izquierda revolucionaria para llevar a cabo su plan educativo, político y estético⁷⁷. De este modo, la radio se utilizó también para transmitir episodios de historia nacional, desarrollados por los hermanos List Arzubide, que les

⁷⁶ Durante esta década, la XFX emitía programas en los que se explicaba a la audiencia el marxismo, el socialismo y el leninismo (Hayes 40).

⁷⁷ Al respecto, Vicente Quirarte ("Educador" 58) ve en la insistencia de List Arzubide sobre la necesidad de acabar con los mitos y las leyendas de antaño para sustituirlos con una literatura infantil de tema tecnológico como un ataque directo a las *Lecturas clásicas para niños* que publicaron Vasconcelos y los Contemporáneos desde la SEP en 1924.

ganaron el mote de “constructores de nuestra nacionalidad” (Albarrán 158).

Dentro de este plan de creación de una nueva nacionalidad estaba, por supuesto, la creación de un nuevo tipo de ciudadano, de un hombre nuevo. Éste, para un estridentista, sin duda alguna, tenía que incorporar la tecnología en su vida diaria. Por lo tanto, la idea de *Troka el Poderoso* surge como la forma de acercar a los niños a la tecnología, que eventualmente podía resultar aterradora para ellos, como se vio en el capítulo segundo, pues cuando se introdujo el coche en las ciudades muchas de las víctimas de los constantes atropellamientos fueron niños. El programa fue acompañado por música del también estridentista Silvestre Revueltas, la cual reproduce los sonidos de fábricas, maquinaria industrial y ferrocarriles por medio del énfasis en la sección de los metales y las percusiones en la orquesta e incorpora canciones infantiles y populares.

En su versión impresa, publicada en 1939 por El Nacional, *Troka el Poderoso* prescinde obviamente de la música, pero incluye un prólogo titulado “Los nuevos cuentos infantiles”. En él List Arzubide ahonda en su intención de poner a los niños en contacto con la tecnología de su tiempo y explica cómo la tecnología se equipara con la revolución social que libera al hombre de los fundamentos de la sociedad burguesa, según una cita de Engels que incluye (*Troka* 10).

Sin embargo, lo interesante es que Troka no es un hombre que explique las máquinas, sino que es él mismo una máquina que carece de toda intervención humana. Es, por otro lado, un personaje que en su versión radiofónica interactuó con los niños radioescuchas. Es una máquina que los investigadores han definido de distintas formas: Benítez (63) lo llama “un robot antropoforme [sic]”, Albarrán dice que es “a man-made polymorphous supermachine that embodied trucks, trains, steamships, airplanes, smokestacks, submarines, telescopes, movie projectors—in short, all things mechanical” (159), mientras que Vicente Quirarte dice que las ilustraciones de Julio Prieto que aparecen en el libro de 1939 permiten apreciar que “Troka es un resumen de la técnica” (“Educador” 57).



IMAGEN 16

La ilustración de Prieto (Imagen 16) muestra una especie de figura antropomorfa hecha con un tren, un tractor, alas de avión, una antena radiofónica, una grúa, un magnavoz, entre otras piezas. En el primer cuento de la colección, apropiadamente titulado “Primera Aparición de Troka el Poderoso”, el narrador da inmediatamente la voz al personaje desde la primera línea:

TROKA⁷⁸ el Poderoso habla: –Oíd mi sonoro canto que asciende por mi garganta de cristal y se amplía en el magnavoz de mi boca. Soy “TROKA el Poderoso”. El espíritu del metal y de la electricidad. ¡Qué grande, qué fuerte, qué resistente soy! Formado estoy de duros planos pulidos y brillantes. De aluminio son mis piezas internas que me dan agilidad, ligereza; sobre balas de acero giran mis articulaciones. Mi estructura es de hierro y en su interior zumba como un corazón, el motor eléctrico que me alimenta. Tengo como los hombres una cabeza; únicamente que la mía es de bronce, y en ella encierro un cerebro hecho todo de aparatos electromagnéticos; de este cerebro salen y se distribuyen mis nervios, hilos metálicos que corren a través del mundo y transmiten las órdenes para que actúen los hombres. En las noches, como pequeños soles, protegidos por convexos cristales, torrentes de luz alumbran los caminos, incendian las ciudades: son los ojos ultrahumanos de “TROKA el Poderoso”. Y tengo un canto, el canto industrial del mundo, que el fono-radio, voz gigante, transforma en un himno. (*Troka* 17-18)

En la descripción que Troka hace de sí mismo cabe recalcar el adjetivo “ultrahumanos” que aplica a sus ojos; hay una clara consciencia en el personaje, y en el narrador y el autor, de que él es algo que está más allá de lo humano. En la terminología contemporánea se lo podría

⁷⁸ En mayúsculas en el original.

llamar trans- o post-humano. Si bien Troka no es un cyborg como lo define Donna Haraway (291-292), sí participa del imaginario cyborg, pues “can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves” (316). Haraway propone que el cyborg (y habremos de expandir el concepto al sujeto posthumano) trasciende la paradoja antitética entre naturaleza y cultura, cuerpo y herramienta, naturaleza y ciudad: “High-tech culture challenges these [Western] dualisms in intriguing ways. It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what body in machines [...]” (313). Así vemos en la cita del cuento que no sabemos si son los humanos los que obedecen a Troka o éste a aquéllos ni quién creó a quién. El cerebro de Troka está hecho de mecanismos electromagnéticos, pero su cuerpo está conformado por distintas partes que ontológicamente tendrían una vida individual, por lo cual no se sabe dónde empieza su cuerpo y dónde su cerebro. Dice Troka: “Soy, cuando me detengo, la rígida y levantada majestad de las chimeneas; cuando camino, el veloz automóvil, la forzada locomotora, el barco que domina los mares” (List Arzubide, *Troka* 18). Así, Troka es según su estado, cambia y se transmuta; no conoce fronteras. Más allá de lo anterior, el cuerpo de Troka es el mundo entero, pues sus nervios son “hilos eléctricos” que llevan los mandatos de su cerebro a todo el orbe:

“Todo y todos están en él, Troka es omniaprehensivo” (Solís 134).

Troka está *aquí* y *allá*. Él es la utopía posthumana hecha realidad. Y es por medio de él que los humanos pueden alcanzar su misma condición.

Troka tiene un domicilio, tanto en la ficción como en la Ciudad:
“Esta mañana han venido hasta la Estación de la Radio que me sirve de domicilio, deseosos de conocerme, Anselmo y Raymundo, dos escolares que escucharon mi primer discurso” (Vela, *Troka* 23). Estos dos personajes van a verlo a la XFX y él les permite entrar en su cuerpo y los lleva a ver la Ciudad y les explica los avances tecnológicos.



IMAGEN 17

Pero los productores y los realizadores del programa invitaban también a los niños radioescuchas a enviar composiciones, dibujos (algunos de

los cuales se publican en la edición de 1939) y aparatos creados por ellos mismos (Solís 127). Agustín Yáñez, quien encabezaba la emisora, contestaba él mismo varias de las cartas que los niños enviaban desde provincia y los niños de la Ciudad de México en varias ocasiones visitaron la estación radiofónica y los trabajadores les mostraban las instalaciones (Albarrán 167-169). Los niños estaban a la vez en las entrañas de Troka y éste los llevaba a recorrer la Ciudad y el país entero a través de sus nervios, su voz y sus órganos: “Palancas, bielas, tubos, muelles, todo es de hierro, de acero. Así [Troka] podrá recorrer durante años devorando kilómetros, dominando distancias; podrá ir siempre más lejos, siempre *más allá*”⁷⁹ (Vela, *Troka* 92).

El *más allá* del cuerpo de Troka es también un *más acá*, adentro de su cuerpo, tan accesible como los huesos humanos con los rayos X: los niños encuentran la energía eléctrica que llega desde cataratas y las hidroeléctricas de Necaxa, Tepuxtepec, Tepeji y Lerma (Vela, *Troka* 25). Es la central eléctrica de Troka, es decir, su estómago. Ahí está la energía de todo el país, allí está el movimiento de las aguas de Puebla, Michoacán, Hidalgo y Guanajuato. Afuera están las presas y adentro su energía, que se redistribuye nuevamente hacia fuera a modo de electricidad que ilumina la Ciudad. Las barreras entre el interior y el exterior se han disuelto, entre el cuerpo y la ciudad, entre la ciudad y el

⁷⁹ Las cursivas no se encuentran en el original.

mundo. De ahí que List haya visto en la tecnología el catalizador de la revolución anunciada por Marx y Engels. El cuerpo de Troka es todos los cuerpos y sobrepasa las divisiones que históricamente se les han impuesto:

[Soy] los hombres negros que recogen la sangre de los árboles del caucho en las selvas del Amazonas; los hombres blancos que cortan la madera en el Canadá; los hombres amarillos que siembran el arroz en las llanuras de China; los ingleses, los argentinos, los siberianos, los turcos; todos los hombres de todas las razas, de todos los mundos, de todos los climas, están en mí. (Vela, *Troka* 19)

La unión universal que propone List a través del proletariado y la tecnología es muy diferente a la que propuso José Vasconcelos en *La raza cósmica*, según se verá en el siguiente capítulo. En Troka, el sujeto posthumano del estridentismo, la ciudad y la tecnología han logrado superar la distopía corporal, la dialéctica del cuerpo y la máquina, del proletariado y la burguesía, de la realidad y la ficción, del *aquí* y el *allá*, del *yo* y el *ustedes*.

Estas tensiones habían sido apuntadas ya por Arqueles Vela en *El intransferible*, pero no es sino hasta la década de 1930, cuando List Arzubide tiene acceso a los medios de producción de capital cultural (es decir, la radio oficial de la SEP), que el estridentismo, ya con una forma muy distinta a la inicial de 1922, puede proponer un sujeto nuevo que responda a las necesidades de la revolución y de la Ciudad. Según

se ha apuntado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, la crítica ha insistido en etiquetar como un “fracaso” el proyecto estridentista; sin embargo, el programa radiofónico de *Troka* fue un éxito rotundo (Solís 127). Representó una nueva forma de concebir al sujeto en la Ciudad y también una nueva forma de concebir a ésta como un tercerespacio que participa de todo el país, de todos los cuerpos, de todos los países y que debe ser una ciudad de avanzada. De alguna manera, la idea de la Ciudad de México como una ciudad de progreso técnico y no como un idilio rural puede atribuírsele en parte al estridentismo; fue su discurso el que se enraizó en los espacios urbanos (y rurales). Solís termina por llamar a *Troka el Poderoso* un “dispositivo propagandístico” (136) del cardenismo; es probable que se le pueda aplicar la clasificación, sobre todo por su participación con el Estado desde una perspectiva sumamente leninista. No obstante, lo más relevante de esta obra es, como se ha mencionado, su contribución a la creación de un tercerespacio que conjuga un cuerpo posthumano y una ciudad multánime, tecnológica e industrial en una metrópolis revolucionaria.

6. Estridentópolis: la encarnación del proyecto estridentista

Hacia 1925, después de que la familia de Maples Arce gozara de cierto momento de bonanza económica y tuviera la oportunidad de comprar una casa en la colonia Roma, el poeta estridentista encontró muchos problemas económicos aun para pagar sus estudios en la Escuela Libre de Derecho; a un par de días de haberse titulado, el abogado partió para Xalapa en busca de oportunidades laborales (Maples Arce, *Soberana* 182-184). El intelectual y político revolucionario Alfonso Cravioto le había dado a Maples Arce una carta de recomendación para el general Heriberto Jara, en aquel entonces gobernador de Veracruz, y en Xalapa encontró vacante el puesto de juez primero de primera instancia del Distrito Judicial de Xalapa (*Soberana* 185), que le fue otorgado. En sus memorias es Maples Arce el primero en admitir que no estaba capacitado para el puesto (185); sin embargo, eso no fue un obstáculo para que su traslado a la capital veracruzana iniciara una nueva etapa del estridentismo: Estridentópolis. Dos semanas después, Germán List Arzubide alcanzaría a su correligionario en Xalapa (List Arzubide, *Movimiento* 33) con la intención de hacer de la ciudad su bastión. La Ciudad de México y sus instituciones habían sido ocupadas por el conservadurismo artístico e intelectual de Vasconcelos y los

Contemporáneos⁸⁰ (entre otros) y las puertas para ellos estaban ahí cerradas, por lo que debían buscar otros derroteros (Rashkin, *Stridentist* 163).

Según se comentó en el capítulo anterior, los estridentistas, una vez desbandado el movimiento, tuvieron acceso a las instituciones federales. Ya no lo hicieron como estridentistas (en el sentido de grupo de afinidades estéticas), sino como individuos. Si bien la propuesta de List Arzubide en *Troka el Poderoso* es innegablemente estridentista, la crítica ya no considera que para ese momento histórico haya una consciencia de grupo. Por ello es que para este último capítulo se ha dejado la etapa de Xalapa, que es donde encarnan los ideales estridentistas en la ciudad a modo de grupo. A pesar de que algunos miembros del movimiento se encontraban fuera de Xalapa (Arqueles Vela estuvo en Europa durante gran parte de este periodo, por ejemplo), siguieron colaborando y publicando en la editorial y la revista que los estridentistas instauraron en la capital de Veracruz con los fondos del Estado y la venia del general Jara. Estridentópolis representa, como se verá a lo largo del capítulo, el gran triunfo de los estridentistas en sus propios términos, que fueron a la vez estéticos, políticos y sociales. Al tener acceso a las instituciones estatales,

⁸⁰ José Vasconcelos, Salvador Novo, José Gorostiza, Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet estuvieron involucrados en la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional Preparatoria y la Universidad Nacional tanto como catedráticos como burócratas de alto rango.

concedido por un general revolucionario que veía con beneplácito su proyecto cultural, los estridentistas tuvieron la libertad de acción que se les negó en la Ciudad de México. Esto no quiere decir que dejaran de ser combativos y que su gestión fuera plácida; al contrario, siguieron en confrontación directa con el gobierno federal y sus instituciones culturales y sus intelectuales, lo cual culminó en el ataque de las tropas federales, enviadas por Plutarco Elías Calles para derrocar al gobierno jarista, lo que terminó por disgregar definitivamente a los estridentistas. Sin embargo, en Veracruz queda obra material e intelectual que da cuenta de Estridentópolis y del tercerespacio estridentista; de la literatura que se convirtió en ciudad y de la urbe que se vuelve discurso. Xalapa es la muestra física y patente de que Estridentópolis no fue/es una utopía, sino una ciudad concreta que se debe a los estridentistas y al general Heriberto Jara. Si, a pesar de tener una ciudad que comprueba lo contrario, se sigue viendo a Estridentópolis como una utopía, es porque la crítica sigue observando desde el centro de México.

Que los estridentistas hayan partido para Xalapa ha causado cierta contrariedad desde la década de los veinte: el 2 de julio de 1925, Enrique Barreiro Tablada, sobrino del poeta José Juan, escribe en *El Universal Ilustrado* que “el ‘joven maestro’ se ha vuelto un burgués de la judicatura” (44) y le extraña que el poeta de la revolución y la urbe se

encuentre ahora en el ambiente lánguido y rural de la provincia (Rashkin, *Stridentist* 169). La crítica que hace Barreiro Tablada se ha repetido a lo largo de los años, pero fue el propio tío de éste quien le proporcionó a su sobrino una perspectiva diferente sobre el estridentismo en Xalapa: “El estadio de Jalapa, cuya foto me enviaste, es bellísimo; pero espiritualmente lo complementa el equipo gladiatorio de ‘Horizonte’ y de la pléyade que lo ilumina” (Tablada, “Carta” 34). El poeta desde Nueva York hace referencia al estadio que el general Jara había mandado erigir tres años antes y que los estridentistas habían vitoreado e incorporado a su programa de obras públicas; asimismo habla de *Horizonte*, la revista que sirvió de órgano de difusión del estridentismo y del gobierno jarista, a la cual se dedicará una sección en este capítulo. Tablada usa con toda intención los términos “gladiatorio” y “pléyade” para referirse al espíritu belicoso y renovador del grupo, a la manera de la ya legítima y canónica *Pléiade* de Pierre de Ronsard y Joachim du Bellay. Tablada, desde la urbe más cosmopolita del orbe, recalca la belleza del estadio en Veracruz. Por lo tanto, el provincianismo de Xalapa es tal solamente en la medida en la que se lo mire con cierto desdén centralista. De ahí que Elissa Rashkin afirme que:

Xalapa en 1925 era una ciudad pequeña de alrededor de 36 000 habitantes; pero al igual que otras ciudades mexicanas que apenas se estaban recuperando de diez

años de guerra civil, era escenario de cambios tecnológicos (sobre todo en comunicaciones y transportes) y terreno de batalla entre diversos actores sociales: agraristas, militares, obreros sindicalizados, comerciantes, capitalistas extranjeros, inquilinos, estudiantes, rebeldes armados y bandidos, entre otros. Las doctrinas socialistas, comunistas y anarquistas tenían su auge en Veracruz en esa época y, en muchos casos, tanto los líderes políticos como las agrupaciones populares manifestaron posiciones ideológicas más radicales que las del gobierno del presidente Calles y de organizaciones nacionales como la Confederación Regional Obrera Mexicana encabezada por Luis Morones. (“Arqueología” XXVII-XVIII)

La cantidad de habitantes de Xalapa en 1925 igualaba a la de Austin, Texas o San José, California en aquel tiempo. Si bien no era la Ciudad de México, no era tampoco un páramo de civilización. Por el contrario, como muestra Rashkin, Xalapa era una ciudad de suma importancia para el comercio y la política estatales. Además, parte esencial del proyecto del general Jara era la modernización de la infraestructura urbana y estatal (Rashkin, *Stridentist* 170). Asimismo, como se verá en otro apartado en este capítulo, la extracción del petróleo y el capitalismo extranjero fueron una pieza clave en las políticas del Estado y en la propia estética del estridentismo, según lo demuestra *Panchito Chapopote* (escrita en 1926 en Xalapa y publicada en 1928 en la Ciudad de México) de Xavier Icaza.

Los propios estridentistas mostraron inmediatamente un deseo ávido de alejarse de la imagen provincial e idílica que el imaginario

capitalino suele asociar con todo aquello que no sea la Ciudad de México. La revista *Horizonte*, así, “sirvió para definir al estado de Veracruz como centro de renovación social y artística” (Rashkin, “Arqueología” XXX). La revista se publicó por primera vez en abril de 1926 bajo la dirección de Germán List Arzubide. Desde su portada, *Horizonte* continúa la estética estridentista y lo hace desde una perspectiva regional: acopla la técnica de los grabados estridentistas al paisaje veracruzano: “los dibujos y grabados presentados en *Horizonte* expresaron una visión novedosa de la provincia, una visión moderna, depurada de la nostalgia que caracterizaba (y caracteriza) las representaciones folclóricas y pintorescas de las regiones de México” (Rashkin, “Arqueología” XXIX). En la cita precedente el uso de la palabra “nostalgia” es de suma importancia porque a los estridentistas no les interesaba presentar una provincia o una inocencia que se habían perdido (como el Jerez de López Velarde), sino una ciudad y un presente que estaban en construcción. Éstos sin duda podían incluir las luchas agrarias y al campesinado, como se ve en las portadas y los contenidos de la revista. Éstas acentuaron los elementos del agro veracruzano y las luchas obreras y su triunfo sobre la burguesía con una técnica cubista y de la escuela del muralismo mexicano (Guerrero XIX-XX).



IMAGEN 18

A nivel discursivo e icónico los estridentistas se cuidaron de hacer de Xalapa no un idilio rural, sino una urbe sindicalista, como Maples Arce la hubo querido en sus años capitalinos. Empero, de mayor importancia fue la obra pública que lograron hacer en la ciudad gracias a los puestos gubernamentales que detentaron.

El primer número de *Horizonte*, el de abril de 1926, en su novena página incluye un artículo del propio director de la revista, Germán List Arzubide: “Construíd un ESTADIO. MENSAJE a la provincia”. El estadio al que se refiere el estridentista es uno inaugurado el 20 de septiembre de 1925 por el general Jara y diseñado por el ingeniero Modesto Rolland; tuvo un costo de \$350,000 pesos y

se emplearon 600 obreros; éste era el primer paso de un proyecto urbano más complejo: a un lado del estadio se erigiría la Universidad Veracruzana y al otro una Ciudad Jardín para el profesorado (Rashkin, *Stridentist* 172). La Universidad Veracruzana se pensaba como un nuevo modelo educativo para el proletariado veracruzano y la Ciudad Jardín seguía el modelo anarquista de Ebenezer Howard (*Horizonte* 94), del que se habló en el capítulo segundo. List Arzubide escribe sobre el estadio siete meses después de su inauguración y, si bien fue obra de la administración jarista, el artículo muestra la apropiación que de la obra hicieron los estridentistas. Así, dice List Arzubide: “Bajo el oro del sol que ilustra el momento, teniendo como fondo el horizonte audaz, y arriba la amplitud de un cielo donde los aeroplanos cantan la victoria del esfuerzo humano, los números del programa dan principio” (“Estadio” 9-10). El campo semántico estridentista se hace presente: momento, horizonte, amplitud, victoria, esfuerzo. Tras describir en términos medianamente similares una serie de desfiles escolares y ejercicios gimnásticos, List Arzubide exhorta a estudiantes, obreros, empleados, maestros, soldados, mujeres y todos (10-11) a levantar un estadio, en el sentido metafórico (pues el estadio ya había sido construido) de darle vida con sus 60,000 voces unidas. Los estridentistas en Xalapa ya no tendrían que pelear por los espacios urbanos, sino que los recién construidos los dotarían de significado con

relativa facilidad⁸¹ y crearían nuevos. El estadio y las obras jaristas habían sido alabadas por la revista *Popular Mechanics* (Boone 584-586) en 1923 por su habilidad para incorporarse a la geografía del volcán Macuiltépec y sortear los peligros de un pantano⁸² (actualmente Los Lagos del Dique) que se encontraba al lado del que sería el segundo estadio más grande de América Latina.



IMAGEN 19

⁸¹ Debe recordarse que encontraron cierta resistencia de académicos e intelectuales locales, quienes se quejaron de que los recién llegados “estridentizaban” el estado. Estas acusaciones, a pesar de la ambigüedad del neologismo, no carecían del todo de fundamento, pues los estridentistas, por imponer como profesor al escritor Eduardo Colín, cometieron ciertas arbitrariedades y atropellos en las instituciones educativas locales.

⁸² Originalmente no era un pantano, sino el manantial Tlalmecapan y el río Santiago, pero éstos fueron contenidos en el siglo XIX por la fábrica de textiles La Providencia y, cuando ésta quebró, la presa se convirtió en un pantano que se convirtió en un criadero natural de mosquitos.

De este modo, Xalapa se convertía en Estridentópolis, un texto por escribir, una ciudad llena de presente y de futuro. Aquí resultaría más difícil (aunque no imposible) que el capitalismo voraz del oeste de la Ciudad de México convirtiera las Ciudades Jardín en colonias naturalmente segregadas por clase. El estadio era una muestra patente de que había una realidad concreta del estridentismo, de que había una ciudad estridentista. Era el estadio más grande de México⁸³ y no tenía el inconveniente, como la Ciudad de México, de tener un pasado de varios siglos sobre los que había que reescribir una historia de un proletariado triunfante y un presente fugaz e infinito. Xalapa era mucho más maleable en el imaginario colectivo que la Ciudad de México⁸⁴.

En un artículo anónimo del número de septiembre de 1926 de *Horizonte*, titulado “La obra del Gobierno VERACRUZANO” (271-282) se insistía en que “el Gobierno del Estado de Veracruz no tiene en su haber sino acción, que siempre se traduce en realidad” (282). En el artículo se enfatiza el estadio, el inicio de las obras para la Universidad Veracruzana, el inicio de la carretera hacia la Ciudad Jardín, la casi conclusión de la estación de radio más potente del país con sus antenas en el volcán Macuiltépec (cuya finalidad era educativa), la

⁸³ El Ferry Field de la Universidad de Michigan (predecesor del actual Michigan Stadium, el estadio más grande de América y el segundo más grande del mundo) tenía en 1925 una capacidad de 42,000 espectadores, 18,000 menos que el de Xalapa.

⁸⁴ Xalapa recibió el título de Villa en el año 1791 y de Ciudad hasta 1830.

pavimentación de calles y avenidas, el fallo a favor de los obreros en su querrela contra la petrolera El Águila, la fundación de escuelas rurales y técnicas, la creación de la Dirección de Cultura Estética, la promoción del deporte (baseball, basketball, carreras, luchas) y, en general, la estabilidad de la vida en Xalapa y los beneficios de los que gozaban los trabajadores de Veracruz. Más allá de los claros fines propagandísticos del artículo, se puede ver las múltiples vertientes que la obra material del estridentismo tomó en el estado. En la primera página del número, como en *Actual No. 1*, se puede ver una foto de media página de Manuel Maples Arce; y en la última se reproduce un afiche de la “campaña contra la tuberculosis” del gobierno de Veracruz con la misma estética que las portadas de los libros estridentistas. La política, la obra pública y la literatura rompen sus barreras. La aventura estridentista era acción en la literatura, en la política y en el urbanismo.

6.1 Horizonte: “Todo lo que palpita y pugna en la hora mundial”

Según se comentó en el capítulo anterior y en algunas ocasiones ya a lo largo de este trabajo, en varias oportunidades se ha reclamado a los estridentistas haber colaborado con el gobierno. Así como Rashkin dice que las críticas que los censuran por irse a Xalapa carecen más bien de un enfoque apropiado, lo mismo podría decirse de aquellas que afirman que es una contradicción que Maples Arce y

sus compinches hayan criticado las instituciones y hayan en Xalapa colaborado con el gobierno de Heriberto Jara. Este enfoque parece percibir en el gobierno post-revolucionario una entidad monolítica, así como un Estado homogéneo. Se debe recordar, sin embargo, por qué salen los estridentistas de la Ciudad de México y cómo terminan sus días en Xalapa: un golpe de estado de Plutarco Elías Calles contra Heriberto Jara porque éste no cedía ante los intereses de las compañías petroleras nacionales y extranjeras⁸⁵. Este hecho en sí mismo debería orientar a la crítica a pensar que el gobierno federal y el de Jara no estuvieron siempre en los mejores términos.

En la revista *Horizonte* los estridentistas continuaron su ataque frontal contra varios de sus enemigos en la Ciudad de México. Más importante aún, desde el primer número se definieron como partido de vanguardia, al más puro estilo leninista, dejando en claro así que no estaban en contra de la pertenencia a las instituciones estatales, siempre y cuando fueran revolucionarias, que fue lo que pretendieron hacer desde el gobierno veracruzano y desde la revista que suplantaba a *Irradiador* como órgano estridentista. En el “Propósito” del primer número se dice que la revista será “el faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa” (3). Se proponen como un grupo de avanzada que genera en Xalapa una “tribuna de las modernas

⁸⁵ La expropiación petrolera no sucedería sino hasta once años después, ratificada por los estridentistas que detentaban puestos burocráticos.

doctrinas políticas, sociales, filosóficas y estéticas” (3). En *Horizonte* “cabrá todo lo que va, todo lo que se levanta” (3). Se necesita de todos estos elementos porque ellos son y requieren “una juventud comprensiva y audaz con ansias de futuro y de renovación, que ponié[ndose] al frente de su pueblo, sea la que lo dirija y la que lo haga triunfar, pero con un triunfo espiritual y fuerte que cimente las ansias de una patria” (4). El estridentismo en Veracruz acepta un rol mucho más complejo que el capitalino, que se veía como movimiento de vanguardia cosmopolita, pero sin un afán muy claro en sus textos de crear una nación. En Xalapa a los estridentistas, al igual que a Lenin en *El Estado y la revolución*, les preocupó la unidad nacional, no en términos del centralismo militarista burgués, sino de una organización proletaria revolucionaria (Lenin 66-67). De ahí que la “Editorial” del segundo número de la revista se diga con toda claridad:

Somos adherentes a la lucha de clases, militando bajo la bandera proletaria que guía hacia la Justicia y trataremos en este número de la Revista, de ver cómo hay un despertar en la conciencia universal, orientado a probar la razón de las solicitudes obreras. (41)

La revista insiste constantemente en el apoyo gubernamental a las causas obreras (generalmente contra las grandes empresas petroleras), pero es también de destacar el énfasis que pone en la cuestión educativa.

Además de las constantes menciones a la Universidad Veracruzana, sus fundamentos ideológicos y los avances en su construcción, la revista comenta con frecuencia las finanzas públicas con el fin de transparentar los gastos en educación y otros rubros para que el pueblo veracruzano pudiera estar seguro del manejo de las finanzas públicas. En un artículo el propio Anatoli Lunacharsky que se titula “Temas de EDUCACIÓN. La INSTRUCCIÓN PÚBLICA y la educación SOVIÉTICA”, el comisario de instrucción pública de la Unión Soviética⁸⁶ comenta que la educación pública es fundamental para crear un arte comunista, revolucionario y proletario, que guste a las masas y que sea a la vez de calidad artística. Es importante recordar que la *Narkompros*, en la que la propia esposa de Lenin, Nadya Krúpskaya, estaba profundamente involucrada, trabajó con y subvencionó a Vladímir Mayakovski, Kazimir Malévich, Vladímir Tatlin y Vsévolod Meyerhold, algunos de los artistas por excelencia de la revolución bolchevique. Así, la educación veracruzana impulsó el arte, la técnica y la ciencia bajo el modelo soviético. Por otra parte, empero, el profesor Gabriel Lucio, egresado de la Normal Veracruzana y escritor de importantes libros de texto para las escuelas rurales del estado, propone un sistema escolar cercano al anarquismo:

⁸⁶ Comisaría Popular de Educación, Наркомпрос (*Narkompros*) por sus siglas en ruso.

El autogobierno de los alumnos destierra de la escuela la disciplina coercitiva impuesta por el maestro, esa disciplina que deprime las personalidades en formación, que anula el sentimiento de responsabilidad individual y colectiva y que, en último resultado, ha hecho, o rebaños pacientes que van a donde los lleva el pastor que empuña el garrote, símbolo de su autoridad, o espíritus rebeldes incapaces de toda vida social, porque en la escuela no adquirieron el hábito de poner en equilibrio su autonomía con la heteronomía que toda comunidad impone a sus miembros. (95)

Independientemente del modelo educativo que se hubo seguido ulteriormente (socialista en el caso de las escuelas urbanas, anarquista en el de las rurales), los estridentistas y el gobierno jarista impulsaron la creación de una red de escuelas que alcanzara a las comunidades desprotegidas del campo y las ciudades. Para 1927 había en el estado ya 109 escuelas (Giraudó 46). En julio de 1926 aparece en *Horizonte* un artículo de Moisés Sáenz, el discípulo de John Dewey que obtuvo su doctorado en la Universidad de Columbia y que en México fue uno de los grandes promotores del indigenismo y la educación rural y normal en Veracruz y el resto del país. En “Ensayo sobre la CULTURA” (147-151), Sáenz afirma que la educación se debe adecuar a la vida moderna y a los avances técnicos y que, por lo tanto, debe desembarazarse de todo remanente escolástico e implementar un programa técnico y científico. El texto de Moisés Sáenz se hace acompañar por unos planos del estridentista Ramón Alva de la Canal, titulados “Proyecto para Escuela Rural” (147). Ésta habría de portar el

nombre de “Emiliano Zapata”. Desafortunadamente, ha sido sumamente difícil rastrear esta escuela, pues en la actualidad el Sistema Nacional de Información de Escuelas de México, a cargo de la Secretaría de Educación Pública, tiene en su registro 554 instituciones educativas con este nombre en el estado de Veracruz. Sin embargo, lo que es importante recalcar, es que los planos de Alva de la Canal representan una realidad de correlación entre texto y organización urbana que conformaron el tercer espacio estridentista en Veracruz.

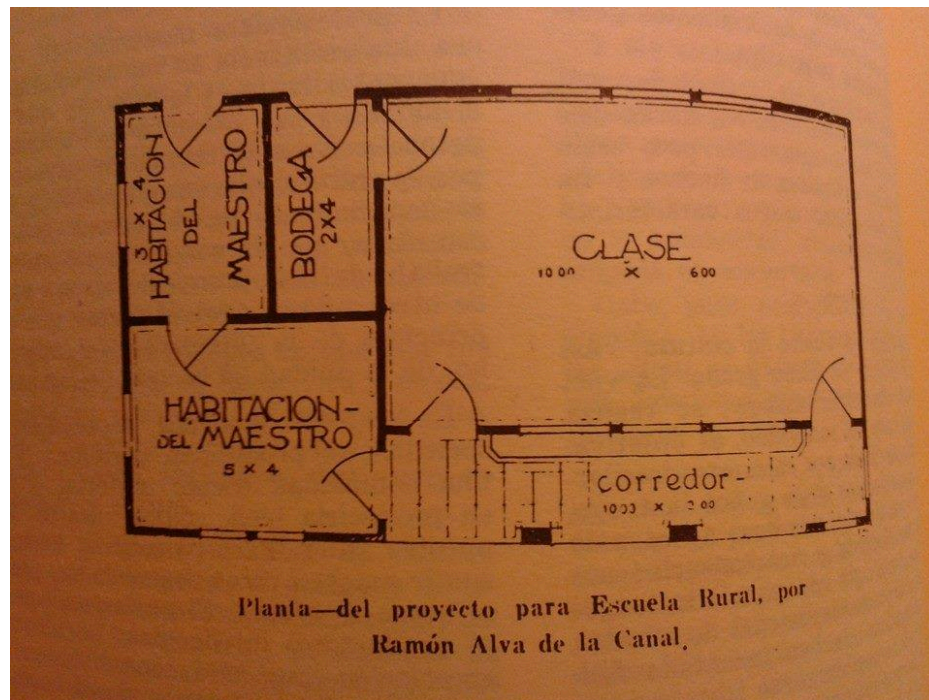


IMAGEN 20

En la Ciudad de México, los estridentistas tenían que luchar para resemantizar el espacio urbano y de la pugna no pudieron salir del todo victoriosos con los actos que hicieron en la Ciudad o con la

resemantización de El Café de Nadie. Desde las instituciones políticas veracruzanas, como lo habían hecho Vasconcelos y los Contemporáneos, escribir el presente y el futuro de Veracruz era mucho más sencillo. Ciertamente aún se debía lidiar con la presión de un gobierno federal, pero al menos ya tenían organismos desde los cuales dirigir su reformulación de las ciudades y las entidades geopolíticas. En los espacios rurales de Veracruz y en sus ciudades, descuidados e invisibles en gran medida para las élites intelectuales que radicaban en la Ciudad de México, se podía crear una realidad material desde la perspectiva política y estética de los estridentistas.

Así, Xalapa y Veracruz se fueron *estridentizando*, incorporando los textos de los movimientos sociales y políticos, de la gráfica estridentista, del marxismo-leninismo, del anarquismo, del sindicalismo, de todo aquello que el gobierno jarista y los estridentistas consideraran contemporáneo de “la hora mundial”. *Horizonte*, las instituciones educativas y el apoyo a los sindicatos y a la educación obrera fueron moldeando no sólo un nuevo modelo de ciudad de avanzada (estética y políticamente), sino de estado de avanzada. La Xalapa que Barreiro Tablada acusaba de floral e idílica se convertía, bajo la égida

estridentista, en un enclave del arte contemporáneo mundial⁸⁷ y de los movimientos sociales.

Pero el proyecto estridentista no solamente implicaba promocionar su propia literatura y su propia visión de la estética y la política. Una de las labores más importantes del grupo de jóvenes artistas y ahora burócratas fue la publicación de textos de muy diversa índole. El general Jara había comprado dos imprentas y dos linotipias y las había puesto a disposición de los Talleres Gráficos del Gobierno (Rashkin, *Stridentist* 176). Fueron estas máquinas las que facilitaron la publicación de los diez números de *Horizonte* que se publicaron entre 1926 y 1927 y las que también sirvieron para la publicación de *Magnavox 1926* de Xavier Icaza. Sin embargo, se utilizaron también para publicar panfletos de higiene y civismo dirigidos a la población veracruzana. Además de obras de carácter político e histórico escritas por los estridentistas mismos, en 1927 los Talleres Gráficos iniciaron su serie Biblioteca Popular, que publicaba obras mexicanas y extranjeras que se distribuían gratuitamente. Entre las obras que publicó la Biblioteca Popular se encuentran el *Popol Vuh*, *La fábula de Polifemo* y *Galatea* de Luis de Góngora, *El imperio de los Estados Unidos* y otros

⁸⁷ El impacto de la revista trascendió las fronteras de Veracruz y de México. Es importante recordar que John Dos Passos visitó a los estridentistas en Xalapa, se entrevistó con Maples Arce y de ahí nació la idea de traducir *Vrbe*. Asimismo, *Horizonte* estuvo en contacto con las vanguardias de Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, la Unión Soviética, Costa Rica, República Dominicana, Cuba, entre otros países, y tuvo presencia en ellos (Rashkin, *Stridentist* 176).

ensayos de Rafael Nieto, la primera edición en forma de libro de *Los de abajo* de Mariano Azuela, una antología de música regional y se estaba preparando la publicación de *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza cuando el golpe de Estado de Plutarco Elías Calles derrocó al general Jara y los Talleres Gráficos fueron destruidos por las tropas federales (Rashkin, *Sridentist* 176-178).

6.2 *Panchito Chapopote*: Huasteca, cuerpo y estridencia

La novela *Panchito Chapopote, retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz* (escrita en 1926 en dicho estado y publicada en 1928 en la Ciudad de México) de Xavier Icaza es un texto complejo que ha sido considerado a la vez novela del petróleo, de la negritud mexicana, de la revolución, novela vanguardista y libro de artista (Rashkin, *Stridentist* 211) por las ilustraciones de Ramón Alva de la Canal. *Panchito Chapopote* responde, desde Xalapa, a dos conflictos principales, a pesar de la gran variedad de perspectivas desde las cuales se la puede abordar: la identidad étnica mexicana y el conflicto petrolero. Como se ha comentado anteriormente en el presente capítulo, durante el gobierno del general Jara el conflicto petrolero devino en un golpe de Estado por parte del gobierno federal contra el veracruzano; el propio Icaza trabajó para la compañía petrolera El Águila resolviendo conflictos obreros y

posteriormente fue uno de los miembros de la Suprema Corte que ratificaron la Expropiación Petrolera de Lázaro Cárdenas (Rashkin, “Regional” 97). Por otro lado, la revolución quería dejar atrás los conflictos étnicos que habían caracterizado la época colonial con sus sistema de castas, quería hacer un hombre nuevo que pudiera identificarse en un todo homogéneo que se llamase *el mexicano*: esta novísima figura, promovida desde las instituciones federales, sería el mestizo. La nueva identidad mexicana, la que le daría unanimidad a la patria, sería el mestizo (del latín *mixticius*: mezclado). Pero los estridentistas no clamaban por un México unánime, sino por una ciudad y un país multánimes. Por lo tanto, Xavier Icaza, a través de *Panchito Chapopote*, propondría una forma distinta de comprender la identidad nacional y el conflicto petrolero, desde una perspectiva regional y yendo a contracorriente de la visión impulsada desde las instituciones del gobierno federal.

En 1926, Xavier Icaza presentaba a su Panchito Chapopote, un afrodescendiente cuya sola existencia rivalizaba con el proyecto de identidad nacional presentado por los intelectuales del gobierno federal⁸⁸. Manuel Gamio y José Vasconcelos, desde el Instituto Nacional de Antropología (creado por el primero), la Secretaría de

⁸⁸ Algunos años después en la Ciudad de México, como se comentó en el capítulo anterior, Germán List Arzubide propondría al sujeto posthumano como el pináculo del estridentismo.

Instrucción Pública y la Universidad Nacional (Ocampo 146-147), propusieron la figura del mestizo “as the representation of equality and justice in which the old caste-like system would be erased by mixing the two largest ethnic groups” (Saldívar 95). Ciertamente era el umbral de una nueva era, pero el conflicto étnico en México era mucho más complejo que la separación entre europeos e indígenas. México había tenido durante el siglo XVII la segunda mayor población de origen africano, solamente después de Brasil (Proctor 23; Sue 117) y para inicios del siglo XX se estima que la población afrodescendiente estaba entre medio y un millón de habitantes (Jones 1,568). De este modo, Gamio y Vasconcelos pasaban por alto a una gran parte de la población mexicana (aproximadamente el 7% en 1925) en su afán por crear una identidad nacional homogénea.

En *Forjando patria: pro nacionalismo* (1916), Gamio llega a afirmar que América Latina (no sólo México) está compuesta por un 25% de origen europeo y un 75% indígena (7) y afirma que los tres grupos que forman la heterogeneidad étnica de México son los indígenas de raza pura, los mestizos de sangres indígena y europea y los extranjeros, cuya sangre muy poco se ha mezclado con la de los otros dos grupos (100). De este modo, en Gamio los afrodescendientes mexicanos quedan completamente suprimidos del discurso de la patria y el nacionalismo, de aquel que el hombre de la revolución habría de

formar activamente (Sánchez Prado, “Mestizaje” 172). Gamio (71) menciona a los afrodescendientes solamente como sujetos que fueron esclavos durante la Colonia, pero nunca como parte del proyecto de nación de su tiempo. Éste se basaba esencialmente en el concepto de cohesión y unidad nacionales (Castillo 125), de las cuales había carecido México durante su siglo de independencia. De ahí que uno de los principales objetivos de Gamio (8) haya sido terminar con lo que él llama las “pequeñas patrias”; esto es, las divisiones étnicas que impiden que el Estado se conciba como un todo coherente y homogéneo.

En términos muy similares a los de *Forjando patria* se articula *La raza cósmica* (1925) del acérrimo rival de los estridentistas, José Vasconcelos, que tiene como fin “la articulación de la diversidad mexicana y latinoamericana en un cuerpo político consistente” (Sánchez Prado, “Mestizaje” 169). Sin embargo, a diferencia de Gamio, Vasconcelos sí reconoce la existencia de los afrodescendientes en América Latina (32) y los Estados Unidos (12). No obstante, éstos no están exentos de los estereotipos y de un nicho en una jerarquía social: “[el afrodescendiente] está ávido de dicha sensual, ebrio de danzas y desenfrenadas lujurias” (Vasconcelos 32). De acuerdo con su proyecto de mestizaje, dado que no todas las razas le parecen iguales, sino que, según propone, unas son más sensuales y lujuriosas, “los tipos bajos

de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas” (Vasconcelos 52). Según Vasconcelos, entonces, los afrodescendientes se darían cuenta de lo que él considera su fealdad y aceptarían desaparecer en un mestizo (una raza cósmica) que tuviera menos características suyas que de los blancos, grupo, según el propio Vasconcelos, de mayor hermosura: “en unas cuantas décadas de eugenesia estética podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos, por lo mismo, de perpetuación” (Vasconcelos 52-53).

Las ideas sobre los afrodescendientes que expresa Vasconcelos estaban presentes en México desde la Colonia, cuando se asociaba el tono oscuro de la piel con la lujuria y la falta de seriedad (Díaz-Sánchez y Hernández 194). Uno de los personajes de Xavier Icaza en *Panchito Chapopote*, Porfiriata, se comporta así (Negrín 163); es, en efecto, un personaje concupiscente y disipado y cumple en gran medida con lo que se esperaría de un estereotipo de la época: “bailotea grotesco, la cara inexpresiva, los ojos en blanco. Hace contorsiones. Mueve el pecho cachondo” (Icaza 11). Porfiriata es un hombre que solamente quiere bailar a pesar de cualquier tragedia y cuyo único objetivo es

divertirse por medio de bromas de alto contenido erótico. Empero, Panchito Chapopote, el personaje principal, es exactamente lo opuesto: es un hombre noble y tranquilo que es la envidia de su maestra, doña Liboria, por la belleza de su caligrafía y lo único que quiere es viajar a Europa. Resulta hasta triste para el lector que Panchito muera porque el narrador le “echó mal de ojo” porque ya no le era útil para la narración. Al principio de la novela Panchito asiste con una prostituta mulata y ésta escucha apesadumbrada sus cuitas; Panchito y la prostituta son el opuesto de Porfiriata, aunque comparten los tres la misma raza que Vasconcelos englobó en la salacidad y Gamio condenó a la inexistencia en México y América Latina. Roberto Irizarry afirma que “Porfiriata subraya la definición de la negritud popular como una respuesta a la interrogante nacional” (42), pero son realmente Panchito y la prostituta quienes complican la pregunta y hacen que el lector deba cuestionarse nuevamente los elementos integrantes de la identidad mexicana: ¿Qué papel juegan los afrodescendientes? ¿Quiénes son realmente: Porfiriata, Panchito o ambos? ¿Qué papel juegan el petróleo y las compañías transnacionales en la soberanía nacional? ¿Es momento de cuestionar la revolución y a sus caudillos y trazar metas claras? Todas estas interrogantes surgen desde el planteamiento de Panchito Chapopote como un afrodescendiente veracruzano cuya candidez lo hace presa

fácil del gobierno y de los capitalistas extranjeros. Porfiriana, el estereotipo, no deja de serlo, pero Panchito cambia a lo largo de la novela y muere. El estereotipo permanece, pero Panchito hace que su destino y su cuerpo lleguen desde Veracruz a la Ciudad de México como una forma de resistirse a los embates que desde ésta intentan negar su existencia o de invitarlo a una “eugenesia voluntaria”.

La transformación de Tepetate, la villa en la Huasteca de donde es originario Panchito, no es voluntaria ni gratuita, así como tampoco lo es la muerte de éste: se requiere de la violencia de los capitalistas, de sus artilugios legales y la corrupción local para desaparecer a la población nativa. Así, mientras Vasconcelos proponía una ideal “Universópolis” en *La raza cósmica*, los estridentistas proponían “Estridentópolis”, bien ubicada en Veracruz, con un proyecto que incluía a obreros, indígenas, afrodescendientes y mujeres.

Estridentópolis era la ciudad múltiple, no una homogeneidad que buscara desaparecer a quienes considerara menos agraciados. La realidad de Veracruz, aunque ignorada por el gobierno federal es muy material y clara. Panchito es afrodescendiente y no se relaciona con mujeres que no sean afrodescendientes o mulatas. El conflicto con los petroleros blancos de Estados Unidos y Gran Bretaña es claro y llega hasta la violencia: “–¡You greaser! [sic] –¡Su madre, gringo c...! ¡Paf! ¡paf! ¡paf!” (Icaza 65). Los cuerpos de Panchito y de los demás

veracruzanos en la novela son estridentes para los intereses centralistas y del capitalismo extranjero. Panchito Chapopote, con la negritud enarbolada en el apellido, confronta el nacionalismo homogeneizante y pone la cuestión petrolera al frente del imaginario nacional: en la novela “surge un pueblo que desobedece el discurso de líderes nacionales y participa así en una tensión productiva con las élites hegemónicas” (Irizarry 36). Además de la novela de Icaza, varios grupos indígenas de la región se opusieron al proyecto de identidad nacional porque creían que iba en contra de su identidad cultural (Gonzales 499). Por su parte, el resto de los estridentistas estuvieron en contra del uso indiscriminado de mitos e imaginario mexicas como símbolo de “lo indígena” (Chorba 10) y publicaron textos como el *Popol Vuh* y cancioneros regionales veracruzanos para contrarrestar los embates del gobierno federal.

Desde su subtítulo, *Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*, la novela de Icaza propone unas coordenadas que la alejan del gobierno federal y, al mismo tiempo, del Norte que envía sus huestes de petroleros. Ambos se unirían en contra del gobierno de Jara. La novela es “tropical” y es veracruzana. La novela se presenta también como un retablo, tanto de iglesia como teatral (Niemeyer, *Subway* 216), que tiene dos hilos narrativos: el de Panchito y el de los caudillos de la revolución (Negrín

158). Este último termina por prevalecer al final de la novela. Sin embargo, la voz del narrador se confunde a lo largo de la novela con la de Panchito (Negrín 161). Parecen dos líneas narrativas completamente distintas que cuando aumenta una en intensidad, la otra disminuye. El narrador une su voz a la de Panchito y se distancia de autoridades locales y federales porque su discurso es “inútil e imbécil” (Icaza 25). Para los petroleros extranjeros todo es “business, business and business” y la caída de Tepetate en manos de los inversionistas y su subsecuente metamorfosis es a la vez la caída de Panchito Chapopote. En el momento en el que al personaje le compran su chapopotera, estalla la revolución en el país y la suerte de la Huasteca está echada.

Los estereotipos de John Bull y Uncle Sam se dividen la finca de Panchito. Tanto el comentario del narrador (49) como la imagen de Alva de la Canal (51) muestran que ésta es una sinécdoque de todo el país. Panchito Chapopote se ha hecho rico, pero ha perdido la tierra. Panchito se pierde como personaje y los discursos de los caudillos revolucionarios se vuelven el centro de atención del narrador. El gobierno de la Ciudad es imagen pura, banal: “[Ciudad de] México. Alguien que se cree héroe representativo se prepara a huir de la Capital. Saldrá con sus partidarios. El Gobierno los hostiliza. El Gobierno hostiliza al Pueblo: se siente el Pueblo” (Icaza 59). No hay

quien defiende a Veracruz, que se ha vuelto una “no man’s land” (Icaza 64). Quienes llegan de la Capital son un “caudillo improvisado”, “comparsas” y “lo que parece pueblo” (Icaza 67). A Veracruz no llega la revolución, sino su caricatura y el régimen del capitalismo extranjero. La imagen más representativa de la novela es la de un pueblo muerto, despojado: “El general en jefe del gobierno llega triunfante. Con ademán de cazador de leones, sube a lo alto de la pirámide de despojos humanos. Con un pie en la cúspide, levanta la cabeza triunfador” (Icaza 89). Comenta Irizarry: “Esta imagen de la pirámide es sumamente sugerente porque evoca la definición oficial de la mexicanidad sobre la base cultural azteca a la vez que subraya el sustrato bélico que sustenta a dicha construcción nacional” (44); ésta implica la desaparición de la negritud y la creación de un genérico y homogéneo mestizo, basado en el indígena genérico del que habla Gamio y el europeo blanco, estereotipado en la novela por John Bull y Uncle Sam.

A pesar de la muerte alrededor suyo, gran parte de la población de la Huasteca permanece impávida: “El narrador caracteriza a Porfiriata con un rasgo que a lo largo del texto atribuirá una y otra vez al pueblo veracruzano: ocurra lo que ocurra, sólo quiere bailar” (Negrín 163). Porfiriata es un estereotipo que no cambia nunca a lo largo de la narración, que no muere y que permanece inamovible a pesar de la

gravísima encrucijada histórica, política y económica en la que se encuentra. Panchito se casa con Amalia María Dolores, una mujer de la que estaba enamorado pero no le correspondía; logra casarse con ella porque ahora es rico. Su matrimonio lo aleja de los acontecimientos de Tepetate y es por eso que el narrador le dice que ya no es útil. En él podrían cifrarse las esperanzas de la Huasteca, en el hombre cuya existencia misma es una afrenta al proyecto de nación de los caudillos del gobierno federal, pero Panchito decide desaparecer de la vida política como lo hace Porfiriata con su baile y sus chabacanerías. El pueblo y Panchito son indiferentes a sus destinos históricos (Negrín 166) y prefieren concentrarse en sus asuntos más inmediatos: el baile y el amor. Debido a ello, el narrador “harbors few illusions about the possibility of true political change” (Rashkin, *Stridentist* 215).

La desesperanza de Icaza que menciona Rashkin puede notarse al final de la novela, después de la muerte de Panchito Chapopote, cuando Coolidge desde Washington, la Bolsa desde Nueva York y Europa felicitan al presidente mexicano, que se comunica con ellos desde la torre de radiodifusión de Chapultepec (Imagen 21). Debido al beneplácito extranjero, hay festejos en México: “Hosannas, dianas, desfile militar. Las instituciones se han salvado. Marcha de honor. Noche Mexicana. Música popular. Resuenan dianas en toda la

República” (Icaza 93). La pregunta que surge es a la noche de cuál México se referirá el narrador, cuya voz parece ahora confundida con la del presidente. ¿La música popular mexicana es un mariachi, un son o un huapango? ¿La rumba es música popular mexicana? Veracruz, sumido en sangre, difícilmente podría festejar junto con la Ciudad de México. Se observa con claridad que desde el centro del país se distribuye por radio una identidad para ser consumida por quienes habitaban una delimitación geopolítica.



IMAGEN 21

Por su parte, la creación de esta identidad uniforme, de esta comunidad imaginada llamada México, formada por mestizos, implicaba hacer invisible distintos proyectos de nación, entre ellos el estridentista y todo aquel que implicara una desviación de la norma:

variedades de grupos indígenas, afromexicanos, lenguas que no fueran el español, políticos que no colaboraran mansamente con el capitalismo extranjero, sindicalistas y aun metrópolis que pudieran rivalizar con la Ciudad de México. *Panchito Chapopote*, con su narrativa rápida y cubista, pone en el discurso nacional a un personaje que reta con su mera existencia el proyecto de nación impulsado por el gobierno federal, como los estridentistas lo hacían con su arte (desde siempre) y sus políticas públicas (una vez que tuvieron acceso a las instituciones políticas de una entidad estatal).

Panchito Chapopote es una forma de resistencia estridentista contra el capitalismo y el centralismo del gobierno federal. Es asimismo una crítica al proyecto que pretendía homogeneizar política, estética y étnicamente a México. Veracruz es la encarnación de la resistencia y la combatividad estridentista en sus edificios, en sus libros, en su Universidad y en la carne misma de sus pueblos. Estridentópolis es, pues, una ciudad real-e-imaginada, una ciudad multánime de instantes a infinitos.

Conclusiones

Los poetas modernistas fueron segregados de una ciudad donde el *flâneur* ya no tenía lugar, pues el observador de la sociedad de su tiempo no era un consumidor de Plateros ni habitaba en el Paseo de la Reforma. Conscientemente o no, la poesía modernista, más a través del silencio y la perífrasis que de la enunciación directa, plasmó en sus versos el choque violento entre la burguesía y el proletariado del capitalismo industrial mexicano y las relaciones sociales que produjo en la Ciudad de México. El poeta vivía en carne propia el conflicto, pues el periodismo moderno había usurpado su función comunicativa y los capitalistas, financieros e industriales tomaron su lugar (y el de los filósofos y otros intelectuales) como exégeta de la realidad material y espiritual de la nación. El poeta se ve obligado a convertirse en un periodista para sobrevivir y su poesía queda relegada a un segundo plano, a la actividad a la que se dedica los remanentes, si tales hay, del tiempo productivo.

El modernismo, sorprendido por el desarrollo vertiginoso del capitalismo tras las muy recientes independencias americanas, no pudo hacer más que plasmar en sus textos el violento conflicto entre burgueses y proletarios, la lucha de éstos por la ciudad y los esfuerzos titánicos de aquéllos por segregarse a las masas de obreros, campesinos e indígenas. La poesía modernista, así, fue el espejo en el que las

políticas del porfiriato se reflejaron, aunque ya no hubiera nadie para verlas.

La Ciudad dividida en clases y géneros por medio de políticas públicas que segregaban el espacio vería en el siglo subsiguiente una nueva configuración espacial dada por las tecnologías que el propio desarrollo industrial generó. Éstas cambiarían la forma de percibir las relaciones entre espacio y tiempo y, aunadas a los movimientos sociales y la lucha revolucionaria, produciría una nueva literatura que respondería antes que nada a la realidad de la ciudad en la que se producía.

La llegada del automóvil a México supuso una nueva forma de entender el espacio urbano. Lo hizo sobre todo en dos planos: por un lado, redujo el tiempo y el esfuerzo requerido para llegar de un lado al otro de la Ciudad (esto es, para pasar del este al oeste o para alcanzar los barrios de mayor concentración de riquezas) y, por otro, implicó nuevas formas de percibirla y percibir el propio cuerpo del sujeto. La reducción del tiempo requerido para llegar de un lado al otro de la Ciudad facilitó en el imaginario colectivo la posibilidad de comprenderla como un todo dividido por barreras ideológicas creadas en función de la clase, el género y la etnicidad. Esto produjo a su vez el deseo de reapropiación de los espacios urbanos por parte del proletariado, pues cada vez las diferencias entre las clases se acentuaban más y el propio

automóvil permitía que la burguesía se apoderara de los mejores espacios, enviara el desagüe al este y pusiera barreras naturales (como el bosque de Chapultepec) entre las clases. En este conflicto urbano se inserta la poesía de Maples Arce, quien, a diferencia de Gutiérrez Nájera, acoge el conflicto urbano y hace de la revolución en la Ciudad su estandarte.

Los automóviles reconfiguraron asimismo la percepción de los objetos urbanos y ello produjo un cambio en la visión poética, que adoptó la posición del conductor del automóvil y de un sistema referencial desconocido hasta entonces: el del objeto móvil a gran velocidad. Esto produjo a su vez una conjunción de técnicas literarias que conformaron el carácter vanguardista del estridentismo: sintetismo, yuxtaposición de elementos disímiles, sincronía, entre otras. La visión del escritor hace que la ciudad se produzca textualmente desde una perspectiva no-lineal. La visión que se mueve a gran velocidad creó nuevas imágenes de la ciudad y la hizo objeto estético desde su perspectiva.

Dado que el automóvil permitió a los estridentistas relacionarse con la ciudad y sus propios cuerpos de una manera distinta, posibilitó también una postura política, que habría de cuestionar la forma en que los sujetos y los grupos sociales participaban en la creación de la ciudad. Puesto que en el porfiriato la ciudad era capital de un puñado

de capitalistas que se encontraban esparcidos a lo largo del Paseo de la Reforma, la revolución habría entonces de redistribuir la ciudad y sus significaciones. Lo haría, idealmente, en un plano económico y político, pero el imaginario de la Ciudad de México se crearía también a través del discurso artístico, que fue el plano en el que los estridentistas de la primera etapa participaron con mayor ahínco.

Las imágenes de la Ciudad no se creaban exclusivamente a través de la literatura, sino que otros medios participaron también; medios que representaban la quintaesencia de la modernidad y el progreso tecnológico: la radio y la cinematografía. Ambos medios rarificaron en gran medida la percepción de la realidad y de la Ciudad. Súbitamente, una persona en un teatro o un espacio público (y posteriormente casas privadas) en la Ciudad de México que tenía un radio podía escuchar lo que sucedía en Nueva York, Nueva Orleans, La Habana o Mazatlán. La música que tocaban se transmitía en tiempo real. En el espacio de la Ciudad se reproducía al mismo tiempo las ondas de sonido que viajaban por el espacio neoyorquino; ésta es la esencia de lo que Foucault llamó “heterotopía” y los estridentistas “sincronía”: un tiempo en el que varios espacios están presentes. De este modo, la Ciudad de México se convirtió en muchas ciudades, en muchos espacios; en ella se escuchaba la música que ahí se producía

en ese momento, pero también la que se producía en Cuba en ese mismo momento.

La cinematografía fue un éxito rotundo entre los sectores populares y la vanguardia estridentista. Tanto en el desarrollo de la radio como en el del cine, los escritores y músicos que se afiliaron a ésta participaron activamente. Los estridentistas no temieron las nuevas tecnologías, sino que las acogieron con beneplácito, así como sus técnicas, que hubieron de traducir al quehacer verbal. El cine, además de las posibilidades heterotópicas de la radio, tenía la cualidad de representar lugares reales, incluyéndolos en una nueva línea discursiva. El observador podía ver y reconocer ciudades lejanas que ya hubiera visitado con anterioridad. Sabía que esa que estaba en la pantalla era Nueva York, que ése era París. Sin embargo, el cine implicaba un problema ontológico: ésa no era Nueva York, sino luz y sombra sobre una pantalla. La sala de cine (improvisada o profesional) fue otro espacio heterotópico: el Teatro Nacional era el Teatro Nacional, pero para los observadores frente a sus ojos iban pasando las montañas de Chihuahua o una banda de asaltantes en otro lado de la ciudad o cualquier lugar menos en esa sala de cine. Las técnicas cinematográficas también permitieron que en el imaginario colectivo los espacios geográficamente lejanos ya no lo fueran: de una toma a otra en el *El automóvil gris* se podía ir de las casas en las Lomas de

Chapultepec a las de los delincuentes en el este de la Ciudad y de ahí al paredón real con los delincuentes reales que fueron fusilados. Espacios, sujetos y realidades en el cine se confunden y se encuentran en un mismo espacio, el de la sala de cine. El cuerpo del observador del cine y el escucha de la radio se convierte a través de la poesía estridentista en una máquina que recibe y descifra los mensajes que el estridentismo irradia. A diferencia de la poesía de Gutiérrez Nájera y las primeras estancias del modernismo, la del estridentismo es una poesía de la multiplicidad de tiempos y espacios, una poesía de las calles del mundo y no de la calle Plateros exclusivamente. El cuerpo del sujeto deja de observar lo que sucede por la calle para convertirse en el altoparlante, en un punto en medio de la hora, como diría Maples Arce, que recibe todas las estéticas y los espacios y tiempos del mundo.

Mientras los jefes post-revolucionarios se apropiaban de estas tecnologías para unificar la nación tras una cruenta serie de batallas que duraron más de una década y costaron la vida de literalmente millones de mexicanos (las estimaciones varían entre 1.9 y 3.5 millones), los estridentistas proponían un proyecto de nación múltiple y cosmopolita, que no utilizara las tecnologías del siglo como mero medio, sino como el mensaje mismo.

Los estridentistas utilizaron su producción literaria para apropiarse del espacio ciudadano, para escribir sobre sus lugares su propia forma de entender la urbe y sus relaciones. Los manifiestos estridentistas fueron a la vez actos literarios y performáticos y una apelación a la intelectualidad a crear una nueva forma de entender la cultura en México. *Actual No. 1* es performático en la medida en la que dialoga con su entorno, en que es “anuncio” en un lugar donde están prohibidos y el texto mismo enuncia esta prohibición. El manifiesto crea una *mise en abyme* entre el texto y la ciudad, en la que ambos se interpelan y se recrean al estar contrapuestos por medio de la prohibición. *Vrbe* le da un sentido político-estético a la Ciudad de México. En *Andamos interiores* Maples Arce toma el tema urbano, pero lo hace en un sentido aún abstracto; en *Vrbe* no se puede negar que el asunto central es la Ciudad de México y su problemática social, política y estética. Mientras otros escritores de la revolución se preocupaban por el severo problema agrario y el México rural, Maples Arce hacía de la Ciudad el foco de su escritura.

Sin embargo, los estridentistas pronto se dieron cuenta que las instituciones culturales y políticas estaban ocupadas y hubieron de trasladarse fuera de los centros hegemónicos de la cultura. De ahí que se reunieran en el Café Europa, en los límites de la Ciudad por aquellos tiempos. La exposición y la ficcionalización del Café implican

la creación de un espacio real-e-imaginado donde se encuentran varias formas de discurso (crónica y biografía novelada de List Arzubide, fotografía, periodismo) al grado de que hoy resulta casi imposible separar la realidad del mito del Café de Nadie y su legendaria exposición. Éste se convirtió en el bastión del estridentismo, un espacio artístico, político y urbano que el movimiento creó y ocupó. Sin embargo, la centralización de la cultura mexicana y su anquilosamiento era tal que ni siquiera la apropiación de este espacio les sería suficiente para cimentar su presencia en la vida política y cultural de México ni para llevar a cabo su proyecto a cabalidad.

Los cambios en la conciencia urbana que operó el estridentismo se volvieron en su literatura también cambios en la conciencia corporal. El cuerpo no podía seguir siendo el mismo si la vida ya no era igual, si la revolución social, tecnológica y estética había cambiado el mundo. La visión del narrador y el poeta ve desde otra perspectiva la ciudad y también a sí misma; desde el momento en el que se adopta el multiperspectivismo se adopta también, como uno de los personajes de *La señorita Etcétera* una identidad múltiple. El propio Troka está formado por múltiples artefactos y sus órganos se extienden por todo el país y el mundo, por la ficción y la realidad, por la inmaterialidad de las ondas radiales. Estos cambios se hicieron posibles en gran medida porque los estridentistas tuvieron acceso a las instituciones culturales

de Xalapa y pudieron hacer cambios materiales en la ciudad. La capital veracruzana se convirtió en un foco de la vanguardia americana a través de su resignificación a partir de *Horizonte* y *Panchito Chapopote*. Pero no fueron solamente los textos los que produjeron la creación de un tercerespacio en Xalapa, sino éstos aunados a la edificación de lugares desde las instituciones estatales. La imprenta del estado de Veracruz, facilitada por el general Jara, les permitió a los estridentistas publicar sus obras, las obras de autores que estimaban como cercanos a su postura ideo-estética, la revista *Horizonte* y afiches que llevaban el imaginario vanguardista a la población general.

El estridentismo incorporó nuevas técnicas a la literatura al traducir el lenguaje de las nuevas tecnologías; propuso asimismo nuevas formas de que los sujetos se relacionaran con la urbe, con sus propios cuerpos y con el cuerpo político de la nación. Como proyecto fue totalizador, pero estuvo en desavenencia con el proyecto nacional del gobierno federal y con el proyecto artístico de los escritores del régimen. En la Ciudad de México no logró transformar los espacios urbanos ni las relaciones políticas; sin embargo, la plaza que encuentra Manuel Maples Arce en la ciudad de Xalapa, Veracruz, y la liberalidad del general Heriberto Jara les permiten a los estridentistas hacer de esta ciudad una capital de la vanguardia mundial. A pesar de que el gobierno de Jara sucumbe ante los embates marciales del gobierno

federal, algunos miembros del estridentismo siguen cuestionando la forma en que el sujeto se relaciona con la Ciudad y tienen bastante éxito con el público general.

Los espacios reales-e-imaginados de Xalapa y la Ciudad de México como ciudades de la vanguardia, de progreso tecnológico y de avanzada artística y social se deben en gran parte al discurso y a la obra pública de los estridentistas, a su apropiación de los lugares y la edificación de nuevos espacios y medios. Su participación en gobiernos locales no fue una forma de ceder ante las presiones de sus contrincantes, sino, por el contrario, fue la manera de acceder a los medios para soportar, al menos por unos años, las embestidas de grupos con tendencias artísticas y políticas más conservadoras. La fugacidad de su movimiento se corresponde no solamente con su estética y sus postulados teóricos, sino también con la intensidad de su cruzada contra el estancamiento y lo establecido. Sin embargo, los espacios que crearon (en su poesía, en la Ciudad de México y en Xalapa) han permanecido como signos inequívocos de la batalla librada, de las derrotas y los triunfos.

Obras Citadas

- Albarrán, Elena Jackson. *Seen and Heard in Mexico: Children and Revolutionary Cultural Nationalism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. Impreso.
- Almandoz, Arturo. "Urban Planning and Historiography in Latin America". *Progress in Planning* 65.2 (2006): 81–123. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 2006. Impreso.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 13ème ed. Paris: Presses universitaires de France, 1961. Impreso.
- Badiou, Alain. "Poetry and Communism". *The Age of the Poets*. Trans. Bruno Bosteels. New York: Verso, 2014. 93–108. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.
- Bates, Robert H. "Ethnic Competition and Modernization in Contemporary Africa". *Comparative Political Studies* 6.4 (1974): 457–484. Impreso.
- Barreiro Tablada, Enrique. "El 'joven maestro' se ha vuelto un burgués de la judicatura". *Universal Ilustrado*. 2 julio 1925: 44. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Ed. Pierre Dufay. Paris: Librairie des bibliophiles parisiens, 1917. Impreso.
- Benítez, Alejandro. "Troka el poderoso. Espectáculo unipersonal de teatro en miniatura". *Educación y biblioteca* 173 (2009): 63–66. Impreso.
- Boone, W.K. "Twin Roads Spiral into Crater of Volcano". *Popular Mechanics* 39.4 (April 1923): 584-586. Impreso.

- Braidotti, Rosi. "Posthuman, All Too Human. Towards a New Process Ontology". *Theory, Culture & Society* 23.7-8 (2006): 197–208. Impreso.
- Bribiesca, Juan. "Reducción del plano oficial de la Ciudad de México". México: Compañía litográfica y tipográfica, 1900. Impreso.
- Busquet, Grégory. "L'espace politique chez Henri Lefebvre: l'idéologie et l'utopie". *Justice spatiale* 5 (2013): 1–11. Impreso.
- Castillo Ramírez, Guillermo. "La propuesta de proyecto de nación de Gamio en *Forjando patria (pro nacionalismo)* y la crítica del sistema jurídico-político mexicano de principios del siglo XX". *Desacatos* 43 (2013): 111–126. Impreso.
- Castro, J. Justin. "Radiotelegraphy to Broadcasting. Wireless Communications in Porfirian and Revolutionary Mexico, 1899–1924". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 29.2 (2013): 335–365. Impreso.
- . "Sounding the Mexican Nation: Intellectuals, Radio Broadcasting, and the Revolutionary State in the 1920s". *The Latin Americanist* 58.3 (2014): 3–29. Impreso.
- . *Radio and Revolution: Wireless Technology and State Power in Mexico, 1897-1938*. Lincoln: University of Nebraska Press, [Forthcoming 2016]. Impreso.
- Chávez, Daniel. "The Eagle and the Serpent on the Screen: The State as Spectacle in Mexican Cinema". *Latin American Research Review* 45.3 (2010): 115–141. Impreso.
- Cisneros, Odile. "De los *Andamios interiores* a la *Urbe* revolucionaria: poética y política del estridentismo". *Revista de Estudios Hispánicos* 45.2 (2011): 349–374. Impreso.
- Collado Herrera, María del Carmen. "Intereses ciudadanos y negocios inmobiliarios durante la década de 1920". *Memorias del segundo congreso de historia económica. La historia económica hoy, entre la economía y la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.

- Connor, Steven. "Literature, Technology and the Senses". *The Body in Literature*. Ed. David Hillman y Ulrika Maude. New York: Cambridge University Press, 2015. 177–196. Impreso.
- Corral, Rose. "Vanguardia y revolución: la poesía de Manuel Maples Arce (y el Borges que no fue)". *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana*. Ed. Anthony Stanton. México: El Colegio de México, 2014. 107–121. Impreso.
- Cortés Rocha, Xavier. "Los orígenes del urbanismo novohispano". *Cuadernos de urbanismo* 1.21 (1993): 1–13. Impreso.
- Cœugnet, S et al. "How Do Time Pressured Drivers Estimate Speed and Time?" *Accident Analysis and Prevention* 55 (2013): 211–218. Impreso.
- Davis, Diane E. *Urban Leviathan: Mexico City in the Twentieth Century*. Philadelphia: Temple University Press, 1994. Impreso.
- . "Whither the Public Sphere: Local, National, and International Influences on the Planning of Downtown Mexico City, 1910-1950". *Space and Culture* 7.2 (2004): 193–222. Impreso.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. 2ème ed. Paris: Les éditions du minuit, 1973. Impreso.
- Díaz-Sánchez, Micaela, and Alexandro D. Hernández. "The Son Jarocho as Afro-Mexican Resistance Music". *The Journal of Pan African Studies* 6.1 (2013): 187–209. Impreso.
- Duffy, Enda. *The Speed Handbook: Velocity, Pleasure, Modernism*. Durham: Duke University Press, 2009. Impreso.
- Eisenstein, Sergei. *Desastre en Oaxaca*. México, 1931. 35 mm.
- Engels, Friedrich. *The Condition of the Working-Class in England in 1844 with a Preface Written in 1892*. Ed. Florence Kelley. Project Gutenberg, 2005. *Open WorldCat*. Web. 2 Mar. 2015.
- Epstein, Jean. *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence. Lettre de Blaise Cendrars*. 3ème ed. Paris: Éditions de la sirène, 1921. Impreso.

- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Ediciones sin Nombre; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. Impreso.
- Espinosa López, Enrique. *Ciudad de México: compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*. México: E. Espinosa López, 1991. Impreso.
- Ferry, Julio Popper. "Plano del perímetro central de la Ciudad de México". Mapa. México: Debray, 1883. Web. 28 ene 2015.
- Figueroa, Rodrigo. "Las metamorfosis como discurso de resistencia". South Central Modern Language Association. Hotel Monteleone, New Orleans, LA. 4 oct 2013. Conferencia.
- . "La señorita Etcétera de Arqueles Vela: mujer, ciudad, modernidad". *Balajú: Revista de cultura y comunicación* 2.1 (2015): 31–46. Impreso.
- Flores, Tatiana. "Clamoring for Attention in Mexico City: Manuel Maples Arce's Avant-Garde Manifesto Actual N° 1". *Review: Literature and Arts of the Americas* 37.2 (2004): 208–220. Impreso.
- . *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!*. New Haven; London: Yale University Press, 2013. Impreso.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres. Hétérotopies". *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46–49. Impreso.
- . *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*. Ed. Daniel Defert. Paris: Nouvelles éditions Lignes, 2009. Impreso.
- Freeman, John Brian. "Transnational Mechanics: Automobility in Mexico, 1895–1950". Diss. City University of New York, 2012. Impreso.
- Früchtl, Josef. "The Evidence of Film and the Presence of the World". *Chrono-Topologies: Hybrid Spatialities and Multiple Temporalities*. Ed. Leslie Jaye Kavanaugh. Amsterdam; New York: Rodopi, 2010. 193–201. Impreso.

- Gallardo, Salvador. *El pentagrama-eléctrico*. Puebla: Ediciones Germán List Arzubide, 1925. Impreso.
- Gallo, Rubén. "Technology as Metaphor: Representations of Modernity in Mexican Art and Literature, 1920-1940". Diss. Columbia University, 2001. Impreso.
- . "'The Madness of Radio': Wireless Adventures in 1920s Mexico". *Studies in Latin American Popular Culture* 20 (2001): 51-68. Impreso.
- . *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005. Impreso.
- . "Poesía sin hilos: radio y vanguardia". *Revista iberoamericana*. 73.221 (2007): 827–842. Impreso.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*. México: Editorial Porrúa, 2006. Impreso.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México, D.F., México; Zapopan, Jalisco, México: Instituto Mexicano de Cinematografía ; Ediciones Mapas, 1998. Impreso.
- Garone-Gravier, Marina. "La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y a dinamismo". *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Ed. Daniar Chávez y Vicente Quirarte. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014. 111–139. Impreso.
- Gillingham, Paul. *Cuauhtémoc's Bones: Forging National Identity in Modern Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2011. Impreso.
- Giraudó, Laura. "Entre representaciones y realidad: maestros indígenas y maestras rurales. Veracruz, 1930". *Sinéctica* 28 (2006): 41–53. Impreso.
- González Stephan, Beatriz. "La narrativa del estridentismo: *El Café de Nadie* de Arqueles Vela". *Nuevo texto crítico* 1 (1988): 133–149. Impreso.

- Guerrero Mondoño, Rocío. "Horizonte: 'Faro palpitante que señale el sendero de esta hora convulsa'". *Horizonte, 1926-1927*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. XV-XXV. Impreso.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poesías completas*. Ed. Francisco González Guerrero. 2 vols. México: Porrúa, 1953. Impreso.
- Hadatty Mora, Yanna. "Literatura de instantes a infinitos: estridentismo y modernidad en Arqueles Vela". *Literatura Mexicana* 18.1 (2007): 161–175. Impreso.
- . *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Impreso.
- Hall, Peter. *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design since 1880*. 4th ed. Oxford: Blackwell, 2014. Impreso.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *The Cybercultures Reader*. Ed. David Bell and Barbara M. Kennedy. London; New York: Routledge, 2001. 291–324. Impreso.
- Harty, Siobhan. "The Institutional Foundations of Substate National Movements". *Comparative Politics* 33.2 (2001): 191–210. Impreso.
- Harvey, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. New York: Verso, 2012. Impreso.
- Hayes, Joy Elizabeth. *Radio Nation: Communication, Popular Culture, and Nationalism in Mexico, 1920-1950*. Tucson: University of Arizona Press, 2000. Impreso.
- Heilman, Elliot. "Manifestos in Postrevolutionary Mexico: Opposition, Imposition, and the *Comprimido Estridentista*". *Rhetoric & Public Affairs* 17.1 (2014): 1–33. Impreso.
- Hernández Palacios, Esther. "Entrevista con Germán List Arzubide". *Estridentismo vuelto a visitar*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1997. 65–79. Impreso.

- Howard, Ebenezer. *Garden Cities of to-Morrow*. Ed. Frederic James Osborn. Cambridge: M.I.T. Press, 1965. Impreso.
- Huxley, Aldous. *Music at Night, and Other Essays*,. Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran & Co., 1931. Impreso.
- Icaza, Xavier. *Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido de la heroica Veracruz*. México: Cvltvra, 1928. Impreso.
- Irizarry, Roberto. "Vanguardia, raza y nación: una lectura de la negritud de la novela mexicana *Panchito Chapopote* y del estridentismo a la luz del modernismo brasileño y de *Macunaíma*". *Transmodernity* 2.1 (2012): 33–50. Impreso.
- Jenkins, Lloyd. "Utopianism and Urban Change in Perreymond's Plans for the Rebuilding of Paris". *Journal of Historical Geography* 32 (2006): 336-351. Impreso.
- Johns, Michael. *The City of Mexico in the Age of Díaz*. Austin: University of Texas Press, 1997. Impreso.
- Jones, Jennifer. "'Mexicans Will Take the Jobs That Even Blacks Won't Do': An Analysis of Blackness, Regionalism and Invisibility in Contemporary Mexico". *Ethnic and Racial Studies* 36.10 (2013): 1564–1581. Impreso.
- Kandell, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Random House, 1988. Impreso.
- Klich, Lynda. "*Estridentismo's* Technologies: Modernity's 'Efficient Agents' in Post-Revolutionary Mexico". *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*. Ed. Araceli Tinajero and J. Brian Freeman. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013. 263–282. Impreso.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1991. Impreso.
- Lenin, Vladimir I. *El Estado y la revolución. La doctrina marxista del Estado y las tareas del proletariado en la revolución*. Pekín: Lenguas Extranjeras, 1975. Impreso.

- List Arzubide, Germán. *Plebe. Poemas de rebeldía*. Puebla: Germán List Arzubide, 1925. Impreso.
- . *Troka el poderoso; cuentos infantiles*. México: El Nacional, 1939. Impreso.
- . *El movimiento estridentista*. México: Secretaría de Educación Pública, 1967. Impreso.
- . "Esquina". *La poética del estridentismo ante la crítica*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 224–231. Impreso.
- . "Construid un estadio. Mensaje a la provincia". *Horizonte, 1926-1927*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 9-11. Impreso.
- López, Rafael. "Xochimilco". *La vida en México (1910-2010)*. Ed. Agustín Sánchez González. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Universidad Autónoma de Nuevo León; Editorial Jus; CONACULTA, 2011. 45–49. Impreso.
- Lugones, Leopoldo. *Poemas*. Barcelona: Red, 2012. Impreso.
- Lyon, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999. Impreso.
- Magot, Céline. "Prosthetic Goddesses: Ambiguous Identities in the Age of Speed". *Textualities* 27.1 (2013): 127–142. Impreso.
- Mahieux, Viviane. "The Race for the Airwaves: Journalism and the Radio Industry in Modern Mexico". *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013. 143–159. Impreso.
- Maples Arce, Manuel. *Andamios interiores: poemas radiográficos*. México: Editorial Cvltvra, 1922. Impreso.
- . *Vrbe: super-poema bolchevique en 5 cantos*. México: Andrés Botas, 1924. Impreso.
- . *Poemas interdictos*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1927. Impreso.

- . *Soberana juventud*. Madrid: Plenitud, 1967. Impreso.
- . “Manifiestos”. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Ed. Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. 1–25. Impreso.
- . “Prisma”. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Ed. Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. 43–52. Impreso.
- Marinetti, Filippo. T. *Zang tumb tuuum: Adrianopoli ottobre 1912 : parole in libertà*. Milano: Edizioni futuriste di “Poesia”, 1914. Impreso.
- Martín, Nieves. “Arqueles Vela: máximo representante de la prosa estridentista en México”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26.2 (1997): 221–248. Impreso.
- Miquel, Angel. *Disolvencias: literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Mojarro, Jorge. “Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de la vanguardia”. *Hipertexto* 10 (2009): 74–81. Impreso.
- Monnet, Jérôme. “¿Poesía o urbanismo? Utopías urbanas y crónicas de la Ciudad de México, Siglos XVI a XX”. *Historia mexicana* 39.3 (1990): 727–766. Impreso.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London; New York: Verso, 2005. Impreso.
- Moslund, Sten P. “The Presencing of Place in Literature. Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading”. *Geocritical Explorations. Space, Time, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. Robert T Tally. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 29–43. Impreso.
- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009. Impreso.
- Nechyba, Thomas J., and Randall P Walsh. “Urban Sprawl”. *Journal of Economic Perspectives* 18.4 (2004): 177–200. Impreso.

- Negrín, Edith. “La estridencia y el petróleo: Panchito Chapopote”. *Literatura Mexicana* 6.1 (1995): 153–186. Impreso.
- Niemeyer, Katharina. “Arte – vida: ¿ida y vuelta? El caso del estridentismo”. *Naciendo el hombre nuevo...: fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoramericana ; Vervuert, 1999. Impreso.
- . *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2004. Impreso.
- . “‘Esta canción no está en los fonógrafos’: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos”. *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana*. Ed. Anthony Stanton. México: El Colegio de México, 2014. 87–106. Impreso.
- Nuvolati, Giampaolo. “L’evoluzione del flâneur. Verso un’esperienza condivisa”. *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*. Ed. Federico Italiano e Marco Mastronunzio. Milano: UNICOPLI, 2011. 145–162. Stampato.
- Nye, David E. *Electrifying America: Social Meanings of a New Technology, 1880-1940*. Cambridge: MIT Press, 1990. Impreso.
- Ocampo López, Javier. “José Vasconcelos y la educación mexicana”. *Historia de la educación latinoamericana* 7 (2005): 139–159. Impreso.
- Pacheco, José Emilio, ed. *Antología del modernismo (1884-1921)*. 3a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. Impreso.
- Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2006. Impreso.
- . “Estridencia y escándalo: ¿metáfora acústica, estética o social?” *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Ed. Gisela Heffes. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2013. 233–264. Impreso.

- Parodi, Claudia. "Fracturas lingüísticas: Los estridentistas". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 22.2 (2006): 311–329. Impreso.
- Pérez Bertruy, Ramona I. "La construcción de paseos y jardines públicos modernos en la ciudad de México durante el Porfiriato: una experiencia social". *Los espacios públicos de la Ciudad. Siglos XVIII y XIX*. Ed. Carlos Aguirre Anaya, Marcela Dávalos y María Amparo Ros. México: Juan Pablos, 2002. 314–334. Impreso.
- Pick, Zuzana M. *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press, 2010. Impreso.
- Picón Garfield, Evelyn, e Iván A. Schulman. "La estética extravasante de la innegausencia o la modernidad de Arqueles Vela". *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias* 4.8 (1979): 259–267. Impreso.
- Platt, Harold L. "Exploding Cities: Housing the Masses in Paris, Chicago, and Mexico City, 1850–2000". *Journal of Urban History* 36.5 (2010): 575–593. Impreso.
- Pomerance, Murray. *Cinema and Modernity*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006. Impreso.
- Porter, Susie S. "'And That It Is Custom Makes It Law': Class Conflict and Gender Ideology in the Public Sphere, Mexico City, 1880–1910". *Social Science History* 24.1 (2000): 111–148. Impreso.
- Proctor, Frank. "Slave Rebellion and Liberty in Colonial Mexico". *Black Mexico: Race and Society from Colonial to Modern Times*. Ed. Ben Vinson and Matthew Restall. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012. 21–50. Impreso.
- Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006. Impreso.
- Quintanilla, Luis. *Avión. Obra poética*. México: Editorial Domés, 1986. Impreso.

- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle: biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*. México: Cal y Arena, 2001. Impreso.
- . "Germán List Arzubide, educador heterodoxo". *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Ed. Daniar Chávez y Vicente Quirarte. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014. 51–62. Impreso.
- Ramírez Arana, Emma. "Recorrido poético por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México". *Revista de humanidades* 31-32 (2012): 68–100. Impreso.
- Rashkin, Elissa. *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Lanham: Lexington Books, 2009. Impreso.
- . "La arqueología de Estridentópolis". *Horizonte, 1926-1927*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. XXVII-XXXI. Impreso.
- . "Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional". *LiminaR* 13.1 (2015): 90–101. Impreso.
- Recarte, Miguel A, and Luis M Nunes. "Perception of Speed in an Automobile: Estimation and Production". *Journal of Experimental Psychology: Applied Journal of Experimental Psychology: Applied* 2.4 (1996): 291–304. Impreso.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Impreso.
- Rosas, Enrique. *El automóvil gris*. Azteca Films, 1919. 35 mm.
- Ross, John. *El Monstruo: Dread and Redemption in Mexico City*. New York: Nation Books, 2009. Impreso.
- Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Joan Colomines. Madrid: Gredos, 1967. Impreso.
- Sabot, Phillipe. "Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault". *Materiali Foucaultiani* 1.1 (2012): 17–35. Impreso.

- Sáenz, Moisés. "Ensayo sobre la cultura". *Horizonte, 1926-1927*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 147-151. Impreso.
- Saldívar, Emiko. "'It's Not Race, It's Culture': Untangling Racial Politics in Mexico". *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 9.1 (2014): 89–108. Impreso.
- Sánchez, Fernando Fabio. "Contemporaneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 66 (2007): 207–223. Impreso.
- Sánchez de Carmona, Manuel. "El trazo de Las Lomas y de la Hipódromo Condesa". *Diseño y sociedad* 28-29 (2010): 16–23. Impreso.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Vanguardia y campo literario: La revolución mexicana como apertura estética". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33.66 (2007): 187–206. Impreso.
- . *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria Mexicana, 1917-1959*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2009. Impreso.
- . "El mestizaje en el corazón de la utopía: La raza cósmica entre Aztlán y América Latina". *Intermitencias americanistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. 165–188. Impreso.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970. Impreso.
- Schulman, Ivan A. *Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. Impreso.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Serna, Laura Isabel. "Translations and Transportation: Toward a Transnational History of the Intertitle". *Silent Cinema and the*

- Politics of Space*. Ed. Jennifer M Bean, Anupama Kapse, and Laura Horak. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 121–145. Impreso.
- Silva, Víctor, y Rodrigo Browne. “Las ciudades invisibles: heterotopías nómadas y postpatriarcado”. *Revista Estudios Feministas* 17.2 (2009): 335–347. Impreso.
- Silverman, Renée M. *Mapping the Landscape, Remapping the Text: Spanish Poetry from Antonio Machado’s Campos de Castilla to the First Avant-Garde (1909-1925)*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2014. Impreso.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell, 1996. Impreso.
- Solís, Juan. “Troka el Poderoso. Disección del espíritu mecánico de una época”. *Vanguardia en México. 1915-1940*. México: Museo Nacional de Arte, 2013. 124–136. Impreso.
- Sue, Christina A. *Land of the Cosmic Race: Race Mixture, Racism, and Blackness in Mexico*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013. Impreso.
- Tablada, José Juan. *Obras*. Vol. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971. Impreso.
- . “Las concepciones de la cuarta dimensión y del hiperespacio”. *La Babilonia de hierro. Crónicas neoyorquinas 1920-1936*. Ed. Rodolfo Mata. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. CD-ROM.
- . “Una bella carta inédita de José Juan Tablada sobre el movimiento estridentista”. *Universal Ilustrado*. 20 enero 1928: 34. Impreso.
- Tally, Robert T. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.
- Thompson, Victoria. “Urban Renovation, Moral Regeneration: Domesticating the Halles in Second-Empire Paris”. *French Historical Studies* 20.1 (1997): 87-109. Impreso.

- Toscano, Salvador, y Carmen Toscano. *Memorias de un mexicano*. México, 1950. 35 mm.
- Trujillo Lara, Rodrigo. "Parodia de un crimen: lectura de 'Un crimen provisional' de Arqueles". *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Ed. Daniar Chávez y Vicente Quirarte. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014. 63-78. Impreso.
- Vaccari, Andrés. "The Body Made Machine: On the History and Applications of a Metaphor". *The Flesh Made Text: Bodies, Theories, Cultures in the Post-Millennial Era*. Greece. 9-13 mayo 2003. Conferencia.
- Valenzuela Aguilera, Alfonso. "Green and Modern: Planning Mexico City, 1900-1940". *Greening the City: Urban Landscapes in the Twentieth Century*. Ed. Dorothee Brantz and Sonja Dümpelmann. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011. 37–56. Impreso.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica: misión de la raza Iberoamericana*. Madrid: Aguilar, 1966. Impreso.
- Vela, Arqueles. "El estridentismo y la teoría abstraccionista". *Irradiador* 2 Oct. 1923: 1–3. Impreso.
- . *El intransferible*. México: Gama, 1977. Impreso.
- . *El café de nadie: Un crimen provisional: La señorita etc.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Impreso.
- Wall, Catharine E. *The Poetics of Word and Image in the Hispanic Avant-Garde*. Newark: Juan de la Cuesta, 2010. Impreso.
- Ward, Peter M. *Mexico City*. New York: John Wiley & Sons, 1997. Impreso.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. "Poesía y tecnología en la vanguardia española. Hélices (1923) del ultraísta Guillermo de Torre". *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*. Ed. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2003. 209–232. Impreso.
- Westphal, Bertrand. *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit, 2007. Impreso.

- Willis, Bruce Dean. *Corporeality in Early Twentieth-Century Latin American Literature: Body Articulations*. New York: Palgrave MacMillan, 2013. Impreso.
- Wood, David M.J. "Film, Time, and the Railway in Porfirian and Revolutionary Mexico". *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*. Ed. Araceli Tinajero and J. Brian Freeman. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013. 197–213. Impreso.
- Yeung, Heather. "Affective Mapping in Lyric Poetry". *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. Ed. Robert T. Tally, Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 209–222. Impreso.
- Zurián de la Fuente, Carla, y Claudio Palomares Salas. "El Café de Nadie: aproximaciones al mito". *Letras hispanas* 11 (2015): 20–29. Impreso.