

El Estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce

NOÉ JITRIK

Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA; Conicet

Una aproximación en círculos

El Estridentismo mexicano, a diferencia de lo que puede ofrecer como trabajo un solo autor, de obra por añadidura concentrada y de desarrollo en todos los órdenes, presenta ciertos problemas de ingreso: una primera dificultad, pero no la única, consiste en que, siendo un colectivo —por utilizar una palabra moderna— en cuál de sus voces residiría lo suyo más propio o bien cómo, entre todas, conformarían eso suyo propio; pero, además, históricamente, la experiencia se produce en un periodo muy limitado y bastante breve: desde 1922 hasta 1927. No sólo sus integrantes rompen la solidaridad del grupo, sino que, sobre todo, cesa lo que podríamos llamar su gestión o, para emplear terminología vanguardista, su programa no prosigue. Después de esa fecha, en efecto, sus integrantes se dispersan y siguen destinos diversos, luego de lo cual todo será nostalgia y evocación, como lo ponen en evidencia las entrevistas y los libros de memorias que fueron dándose a lo largo de los años, especialmente los de Manuel Maples Arce (*Soberana juventud*, 1967, segundo de los tres volúmenes que publicó, *A la orilla de este río*, 1964, y *Mi vida por el mundo*, 1981),¹ así como

¹ No hay constancia de que se publicara este tercer volumen [N. R.].

los encuentros y coloquios que, además de tener un alcance valorativo y crítico, rearmen sobre todo la escena.²

Destinos diversos, en el sentido individual; por ejemplo Manuel Maples Arce, autor del primer Manifiesto, se convierte en diplomático de carrera; Leopoldo Méndez, que, como pintor e ilustrador del movimiento, se había formado bajo el influjo cubista, termina por hacer retratos de héroes del 'proletariado', por decirlo de algún modo; su estalinismo es reproductor, broncíneo, heroico, en la retórica de la fuerza; Germán List Arzubide deviene un viajero internacional, miembro del Partido Comunista Mexicano; Miguel Aguillón Guzmán, a su vez, exhibe en sus declaraciones un "estar de vuelta" de toda esa experiencia de vanguardia.³

Hay quien interpreta que la decisión de disolver el Estridentismo se toma teniendo en cuenta el riesgo de 'institucionalización' que acechaba al movimiento, quizás por su cercanía con el poder. Esto remite a algo común a todas las tentativas vanguardistas, a saber, el elemento anárquico, anti-estado, anti-sistema, que generó, por lo común, el temor o la conciencia de una amenaza: frente a la perspectiva de academizarse por ser demasiado aceptados —y en eso, parcialmente, estaba el Estridentismo—, el riesgo era de una disolución ingloriosa. Quizás esto no sea más que una interpretación y la decisión se vincula más bien con el derrocamiento de un gobernador paternalista y protector, fenómeno típico en la historia mexicana, en especial en los años veinte a los treinta.

Por otra parte, y como para probar que la palabra "vanguardia" no es reductora, hay una diferencia muy notable entre el Estridentismo y el Creacionismo en cuanto a su duración; éste tiene un ciclo largo y el otro uno breve, lo que indica algo en la palabra "estridentismo": estallido, explosión que dura lo que dura y luego se agota. Sea cual fuere el alcance del nombre, en ninguno de los

² En especial el realizado en 1981 en Xalapa (Veracruz), *El estridentismo, memoria y valoración*, organizado por el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana y publicado con ese mismo título. La exposición *Asamblea de ciudades. Ciudad de México, 1920-1950. Cultura y vida cotidiana*, que tuvo lugar en México (1991), incluyó un capítulo sobre el Estridentismo. Ver Rivera.

³ Ver su carta en *Estridentismo: memoria y valoración* (9-10).

manifiestos ni de los textos hay una explicación acerca de su origen, cuándo y por qué se utiliza. Pero la palabra, como nombre, ya es una imagen. ¿Por qué lo sería? En términos estrictos, porque une a la calidad de sustantivo la de adjetivo. Y, quizá, como imagen, la palabra "estridentismo" fue adoptada sin necesidad de dar una explicación ni de fundamentar la elección.⁴ Por consecuencia, en tanto imagen que implica un sistema connotativo bastante fuerte, da lugar a una síntesis y a una definición. "El Estridentismo —dice Maples Arce— no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual como las que aquí se estilan. El Estridentismo es una razón de estrategia, un gesto, una irrupción" (Schneider 1985 15).

Pero el estallido tiene antecedentes y quizás también consecuencias. Mi enfoque, que se irá concretando con el diseño de estrategias de abordaje que parten de lo diferente, los tendrá en cuenta. Cada uno de estos temas es una aventura.

En cuanto a los antecedentes

Hay que mencionar ante todo la obra de José Juan Tablada, aquí con más razón que en relación con Huidobro,⁵ porque Tablada preside de algún modo, ambientalmente, lo que se podría entender como espíritu de innovación y de aventura, aunque de manera contradictoria, porque él es políticamente conservador, advertencia pertinente puesto que el Estridentismo aparece en un momento de grandes definiciones mexicanas: pese a ser innovador en poesía —pero no por eso—,⁶ Tablada había pertenecido al grupo de intelectuales (González Martínez, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, entre otros) que sostuvieron, o toleraron o no vieron su índole

⁴ Ver "Manifiestos", en Schneider 1985.

⁵ Hay que recordar la asociación que entre ambos poetas hizo Edgar Varèse (*Offrandes*, 1921). Ver Alcaraz 1982.

⁶ Pensar que "es por eso" sería atribuirle a la Revolución mexicana un arte realista, acorde con el alcance socialista que tuvo, sobre todo entre 1920 y 1930.

le, a Victoriano Huerta, al 'usurpador', asesino de Madero y de Pino Suárez.⁷

También hay que señalar, como antecedente, la existencia de un clima local propicio a la innovación, que ha favorecido la producción de textos vanguardistas de poetas que luego van a desembarcar en el Estridentismo. Es el caso de Luis Quintanilla, que había empezado a escribir hacia 1917, reuniendo sus textos en un libro que se llama *Avión*, título casi huidobriano, nada inusual en el horizonte vanguardista, de una manera bastante congruente con lo que sería luego el Estridentismo.⁸ Cuando llega al movimiento, disfraza su nombre en forma de una chinería, Kyn Taniya, en homenaje seguramente a Tablada. Incluso hace un juego de espejos: Kyn Taniya le dedica poemas a Quintanilla, y a veces pone como epígrafe una frase de Quintanilla, en clave narcisista.

Además, Maples Arce, que fue el principal poeta de este movimiento, sostiene que hay un antecedente en un retrato escultórico que le hizo un pintor llamado Guillermo Ruiz. Para definir esa presencia, dice que "en ese retrato hay planos de sorprendente significación" (1967, en Ruffinelli 125).

De aquí se destacan tres líneas de investigación: los anteceden-

⁷ List Arzubide sostiene que esos poetas primero fueron porfiristas —Porfirio Díaz los "alquiló para que se fueran a Europa como embajadores..."—, luego estuvieron con Madero, y hasta con Victoriano Huerta, "sabiendo que era el asesino de Madero" (Rivera).

⁸ Los poemas de esa época son de un caligramatismo simple, en el sentido de que se trata sólo de una hipertrofia de la mayúscula que tiende a concentrar la atención, o bien de un cubismo a lo Apollinaire, como en "Hamaca", en donde la disposición de los versos insinúa la forma de este objeto.

HAMACA

sudor
caricia fría
y el hamaca
balan de mi
ceo

Es un esbozo, apenas un juego, que no tiene la audacia de los poemas cubistas-ideográficos del propio Huidobro, mucho menos de los de Apollinaire, pero indica una temprana preocupación por lo caligramático y lo ideográfico. Ver Schneider (1985 126); el poema es de Kyn Taniya (1923).

tes puramente literarios, los ensayos individuales de quienes se volcaron al movimiento y lo ambiental. Algo de todo esto será abordado en las páginas que siguen.

En cuanto a las consecuencias

Me parece que son más difíciles de establecer, pese a la seguridad expresiva de los estridentistas. Si, por ejemplo, en el *Segundo Manifiesto* dicen: "ser estridentista es ser hombre", y en el *Cuarto Manifiesto*: "El Estridentismo ha inventado la eternidad", esas frases, por lo menos, indican una certeza quizá refutada por la tradición. Da la impresión, inclusive, de que no hay restos directos de Estridentismo en la poesía mexicana, si se piensa en una cadena más regular y si se compara su perduración con la permanencia en la memoria mexicana de los Contemporáneos, que ocupan más plenamente el campo de lo que podemos llamar en general la innovación de la poesía o de la literatura.

De todos modos, habría que relativizar y preguntarse hasta qué punto se ocupa una escena. Por razones metodológicas se suele crear una ilusión protagonística que la realidad desmiente: lo que llamamos "la escena" es tan sólo un espacio compartido. Ahora bien, a veces la mayor importancia que se concede a un fenómeno en relación con otros reside en la recepción y en sus desplazamientos, como producto de un juego de fuerzas; para el caso, los Contemporáneos aparecen frente a los estridentistas como un grupo de finalidades más definidas, de una estética más congruente y poseedora de una suerte de serenidad compositiva que le garantiza una expectativa mayor, si no la 'eternidad' que querían los estridentistas para sí.

Sólo mucho después se empieza a revalorar este movimiento como tal y se descubre, además de lo que fue, que Maples Arce, por ejemplo, era un buen poeta, al menos para mi gusto, independientemente, diría, del programa. Arqueles Vela, por su parte, uno de los miembros más notorios de este 'colectivo', es, quizás, no un buen novelista en el sentido en que podemos hablar hoy, sino

un innovador interesante, aunque atenuado, si se piensa en lo que en el mismo momento pergeñaba Macedonio Fernández.⁹

La localización geográfica: pequeñas ciudades

Una pregunta, entre tantas, podría formularse en relación con lo que podría designarse como el eco apagado, en su momento, de la gestión estridentista. Y una de las respuestas incluiría el hecho, bastante novedoso, de que los lugares de la acción del Estridentismo fueron ciudades de provincia, a imagen y semejanza —pero no por copia— del ultraísmo español. Hecho nuevo, porque en general los movimientos importantes de la Vanguardia son capitalinos (List Arzubide 1926). Sólo de 1923 a 1925 el Estridentismo actuó en el Distrito Federal. El primer manifiesto se publicó allí, y luego se creó una especie de mitología, a causa de que se reunían en el “Café de Europa”, rebautizado por ellos como el “Café de Nadie”, que da título a una novela de Vela, en la que los estridentistas son los personajes principales.¹⁰ Salvo ese paréntesis, el movimiento radica en Puebla y Xalapa. Este hecho y el fervor creativo del Estridentismo desmienten ciertos presupuestos deterministas de la acción del medio sobre el imaginario. ¿Es ésta una literatura provinciana? ¿Qué se entiende por literatura provinciana?

Las ciudades que eligen como sede son en cierto modo adormiladas; ni siquiera los ecos de la Revolución resuenan en ellas dramáticamente: clases ‘decentes’ lograron controlar bastante bien el flujo revolucionario, de tal modo que hay que rastrear con muchas ganas para ver cómo penetró la Revolución en esos lugares.

Y para que se advierta el contraste, en esos lugares los estridentistas entonan, por ejemplo, himnos al maquinismo y a la modernidad.¹¹ Maples Arce recuerda en *Soberana juventud*: “Oía la

⁹ Ver Esther Hernández Palacios, Prada Oropeza y Puyhol.

¹⁰ Según List Arzubide: “También frecuentábamos el Café París y el De las Altas Horas, que ya no existe, y que estaba por Donceles” (Rivera).

¹¹ Lugares quizá no tan tranquilos: por un lado habría que considerar la agitación obrera en todo el estado de Veracruz; por el otro, incidentalmente, la presencia en Veracruz de la entonces Embajadora de la Unión Soviética, la

vibración de los vagones y el silbato de las locomotoras que en mi lirismo de aquellos días se unía a mis ternuras amorosas" (Monahan 103). El ruido elemental de las máquinas era convertido por la imaginación estridentista de lo objetivo a lo subjetivo, en un paso que va a ser uno de los rasgos más interesantes de la poesía de Maples Arce; eso es *Vrbe*, de 1924. El texto es tan coherente y tan de su tiempo, no de su espacio, que John Dos Passos, fascinado entonces con Nueva York, lo traduce al inglés como *Metrópolis*: es el primer libro de vanguardia en lengua castellana que aparece en inglés, en 1929. El cuadro se completa si recordamos que en 1926 Fritz Lang hizo una película que tituló, igualmente, *Metrópolis*. Es decir que Maples Arce vibraba con una vibración universal, la de la ciudad moderna, espléndida y devoradora (Ruffinelli 112).

En otra pequeña ciudad de provincia, Zacatecas, radicaba Ramón López Velarde, uno de los poetas mayores; heredero de Lugones, se hace cargo, contrariamente a los estridentistas, del sopor provinciano, llevándolo a una dimensión metafísica verdaderamente extraordinaria. El poema más conocido de López Velarde es "Suave patria", pero toda su obra es una suerte de 'himno provincial'. Los estridentistas desaffan la idea lírica y celebratoria lopezvelardiana y en el propio Zacatecas emiten uno de sus manifiestos para mostrar, en la práctica, su modo de enfrentamiento, y si bien toman distancia de López Velarde aunque no lo atacan,¹² porque es un poeta angélico que está por encima de todas estas contingencias, tampoco se identifican con él.

El general Heriberto Jara

Pareciera que radicar en ciudades del interior no fue una casualidad, pero tampoco, claramente, un programa. List Arzubide, que

famosa Alexandra Kollontai, sin duda representante de la Tercera Internacional.

¹² Según Arqueles Vela, López Velarde "sufre el desastre de la revolución obrera y campesina" (1968).

vivía en Puebla, percibió lo que era el "Primer Manifiesto", *ACTUAL No. 1*, y no sólo se adhirió de inmediato, sino que pensó que el movimiento debía instalarse en su ciudad; tampoco fue del todo una casualidad que el general Jara, gobernador de Veracruz, invitara a Maples Arce a trabajar en su gobierno.

Podría resolverse el problema diciendo que se trataba de hechos puntuales, pero es menos eso que una estrategia de la cual una prueba fue bautizar a la ciudad de Xalapa como *Estridentópolis*, capital del Estridentismo, quizás por oposición al nombre colonial de Puebla, Puebla de los Ángeles, o "Angelópolis".

Esta oposición, con lo que implica en una perspectiva semántica que cubre todos los órdenes de la existencia, parece poco casual; más bien es una estrategia, si se considera que el programa del Estridentismo pretendía encarnar en el plano literario lo que podía significar en todos los demás la Revolución mexicana.

El Estado de Veracruz constituía una síntesis de ambas perspectivas, y aquí vuelve el nombre del general Jara: era un revolucionario que combatió en la línea que va de Carranza a Obregón y, de entrada, se destacó como diputado obrerista, dato muy importante porque la Revolución mexicana es, en términos generales, agraria: hay que pensar que estamos en los años 15 en adelante, hasta el 22 o el 23, lo que implica recordar el auge de la idea obrerista en la Revolución rusa, que hace como de telón de fondo y está muy presente en todos los movimientos de constitución de las clases obreras. Además, y es interesante destacarlo, Jara había sido, como constitucionalista, opositor al "usurpador" Huerta y diputado en la legislatura maderista que perduró muy poco después del asesinato de Madero; en ese lugar hostilizado, Jara presenta proyectos sobre trabajo femenino e infantil, en sincronía, ignoro si deliberada o no, con una figura que nos es muy apreciada, Alfredo Palacios, el primero que presentó leyes sobre protección al menor y al trabajo de las mujeres en la Argentina.

En 1917 Jara fue constituyente en Querétaro, ciudad en la que se elaboró y se proclamó la Constitución que reunía y sintetizaba la nueva conciencia que había logrado la Revolución mexicana; especialmente participa en la redacción del artículo 123, que es el

que consagra los derechos de la clase obrera, culminación de una lucha histórica trascendente.

Pues bien, este general, cultivado, con un pensamiento social, es el que da apoyo inmediato al movimiento estridentista. Cuando es elegido gobernador, invita al grupo y le da amplias posibilidades de acción; permite que se cree una revista, *Horizonte*, en Xalapa; por añadidura, el Estado financia una imprenta para que se imprima e, incluso, también escribe para esa revista con el seudónimo de J. Hierro Tabaré.

En la ciudad de México

Pero no es que el grupo no haya actuado para nada en el Distrito Federal, o que su acción no fuera advertida; algo ocurrió con lo que hicieron. Por ejemplo, el propio Tablada le dio un apoyo importante en una conferencia que tiene un título inquietante: "Huitzilopochtli, *manager* del movimiento estridentista. Homenaje de admiración azteca" (List Arzubide 1926). Esto significa muchísimas cosas. Por empezar, Huitzilopochtli es el dios de los sacrificios, el dios temible; al adjetivarlo con '*manager* del movimiento estridentista', Tablada se burla amablemente de la pretensión sacrificial del grupo, la justicia histórica o mítica; además, de alguna manera se expresa una solidaridad, y, por fin, se destaca su carácter local mediante la palabra de reconocimiento, "azteca". Los relatos de Arqueles Vela que integran *El Café de Nadie* dan cuenta de las repercusiones que tuvo el primer manifiesto, firmado por Manuel Maples Arce y titulado *ACTUAL No. 1; HOJA DE VANGUARDIA COMPRIMIDO ESTRIDENTISTA*. Incluye una lista de personas que apoyaron la publicación; es como si los integrantes del elenco completo de la Vanguardia internacional hubieran sido todos estridentistas.

Por otra parte, *El Universal*, diario muy cercano al proceso revolucionario —y que todavía sigue saliendo— les dio un gran apoyo, tanto que contrató a Arqueles Vela para dirigir la sección literaria de su suplemento cultural, *El Universal Ilustrado*, dándole carta blanca para publicar los poemas de todos sus amigos y com-

pañeros. Ya en 1922 hay una nota extensa a propósito de la publicación de *ACTUAL* No. 1.¹³

Todo ese movimiento destinado a que un país pasara, sarmientinamente, de la barbarie a un nivel superior de cultura o de civilización, está bastante claro en las formulaciones del momento. Ese nivel superior era la "modernidad".

Valga como ejemplo pertinente este hecho: en 1923, exactamente en el mes de abril, comienza sus emisiones una estación de radio, "La Voz de América"; el día en que se inaugura Maples Arce es invitado a leer un poema que tautológicamente se llama "Telegraffa sin hilo, poema radiofónico". La radio es como la culminación de la modernidad; el hilo es uno de sus signos; casi todos los poemas vanguardistas están recorridos por esos elementos tan deslumbrantes y tecnológicos que obsesionaban a los poetas porque eran, según ellos, los signos superiores de la creatividad moderna (Schneider 1985 18). En esa línea, Quintanilla escribe a

¹³ Si en términos militares toda vanguardia intenta romper un frente, culturalmente lo que produce es la contradicción interna en el compacto frente enemigo. *El Universal* lo entiende, pues siendo un periódico burgués que quiere tener lectores, da cabida a los iconoclastas que atacan los valores literarios que sostienen los otros diarios; pese a la Revolución, subsisten sectores muy académicos, reaccionarios desde la mirada de los jóvenes. En cambio, para Vasconcelos, que es quien está haciendo la cultura mexicana de ese momento, esto ni siquiera entra en sus recuerdos, aunque es cierto que él era alguien capaz de concebir una política cultural sin estimar ni estar de acuerdo con los elementos que debían realizarla. Es como si dijera: que los muralistas hagan lo que quieran, aquí tienen todo el dinero que necesitan y tampoco tienen ninguna restricción temática, pero yo sigo creyendo en la pintura de caballete. Lo mismo puede decirse acerca de los cambios en el lenguaje literario. Mientras se estaban produciendo, el proyecto que Vasconcelos sí estimaba era la edición de los clásicos greco-latinos para el pueblo. Hubo tiradas de 100 000, 200 000, 500 000 ejemplares de las *Odas* de Píndaro, o del *Banquete* de Platón, o de Santo Tomás, y así siguiendo. Eso es lo que él sentía como propio; en cambio, lo que prosperaba al calor de la política cultural ni siquiera lo tomaba en cuenta. Creo que el interés de esta observación reside en la idea de condiciones sociales y planos paralelos, de orden subjetivo, en los que transcurren las cosas. Así, lo que hizo Vasconcelos fue permitir que mucha gente actuara, aun sin comprender el alcance de lo que hacían, quizás porque comprendía lo que las condiciones sociales engendraban, pero, como individuo, perduraba en sus gustos o prejuicios estéticos. Sea como fuere, y en conclusión, puede decirse que los estridentistas, como muchos otros movimientos culturales, se produjeron a la sombra de Vasconcelos, aunque él los ignorara.

su turno su poema "Radio, poema inalámbrico en trece mensajes". En suma, la reunión de radio y poema, que en aquella ocasión adquiere un valor grande, aunque efímero, pues se escucha una sola vez, algo puede indicar a historiadores de la cultura. Indica, además, hasta qué punto estos poetas podían sentirse portavoces o profetas o acompañantes de los procesos de cambio hacia una cultura de tipo industrial que seguramente no era entendida del todo en tiempos tan convulsos.

Cambios a raíz de la Revolución

Lo interesante de ese periodo —20 o 21 al 30— es que México se moderniza, pero sólo superestructuralmente. Tienen lugar iniciativas muy audaces, que no están acompañadas por un desarrollo económico equivalente. El país sigue siendo agrario y dependiente, no tiene mayor desarrollo industrial y carece de posibilidades financieras, pero en el plano ideológico y cultural es un verdadero laboratorio, al menos en los primeros 25 años del siglo xx.

De estas consideraciones me parece que surgen dos puntos a tener en cuenta:

- 1) el clima político en el que se manifiesta el Estridentismo,
- 2) la representación que el movimiento estridentista se hace de la Revolución mexicana, o la idea que expresa de ella.

Para abordar estos puntos voy a tener en cuenta, tanto expresiones de los estridentistas mismos, como las interpretaciones que los críticos e historiadores han hecho de tales dichos.

1) En cuanto al primer punto, la época corresponde a la segunda etapa de la Revolución. Es el momento en que, no apagadas del todo las voces de los caudillos, se está haciendo un ensayo de estructuración. Quienes lo emprenden forman parte del llamado "grupo sonoreño", cuyo jefe más talentoso, el más inteligente y visionario, es Obregón, que ocupa el poder luego del asesinato de Carranza. Su visión política es ya moderna, aunque aún no han concluido los viejos enfrentamientos: la vida sigue sin valer nada,

no sólo la del pueblo que es carne de cañón, tampoco la de los líderes principales, que son asesinados uno tras otro. También a Obregón le va a tocar. Esta segunda etapa, que tiene en Plutarco Elías Calles una expresión al mismo tiempo radical —la guerra “cristera”— y moderna —organización política de la sociedad—, concluye con el advenimiento de Lázaro Cardenas, que es quien dará al Estado una nueva configuración, producto de una interpretación histórica de la Revolución.

Prominente miembro del gobierno de Obregón, José Vasconcelos es una figura imprescindible para comprender cómo se encaró esa segunda etapa, cuyo signo, la complejidad resultante de la superposición de factores históricos, engendró una superposición de proyectos reveladora, al menos opuesta a la imagen convencional de la Revolución mexicana como de sombrerudos y rústicos que disparan tiros.¹⁴ En ese cruce tienen cierta lógica varias estrategias artísticas, cosa que aparece muy clara en el muralismo mexicano;¹⁵ en verdad se trata del “nacionalismo artístico” que se manifiesta también en la música.¹⁶ Dicha estrategia recupera, obviamente, temas, pero también materiales pictóricos, como lo hizo el pintor post-impresionista Gerardo Murillo, que además de hacerse llamar “Doctor Atl”, inventó colores “mexicanos”, los “atlcólores”. Podría decirse que su operación radicó en el “significante” puro: su intento se asemeja al de los estridentistas, en el sentido de una materia trabajada que se simboliza y atrae fuerzas de un inconsciente colectivo —si la expresión es adecuada— que dan a la configuración de esas obras su relieve.

Ahora bien, se trata, en lo externo, de “arte nacional”, acorde con los objetivos posrevolucionarios vasconcelianos; esa estrategia

¹⁴ Sobre la acción de Vasconcelos deben verse, imprescindiblemente, sus *Memorias*.

¹⁵ En forma casi de una conversión religiosa; es el caso de Diego Rivera, extraordinario pintor cubista y de caballete que, al llegar a México de regreso de Europa, descubre, fervoroso, un mundo y empieza a pintarlo en gran escala. Ver *Diego Rivera hoy*.

¹⁶ En este sentido, hay que recordar a Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, que recuperan la música tradicional popular para darle una dimensión artística trascendente. No son los únicos: Moncayo, Blas Galindo y tantos otros (Alcazar 1987).

artística, vanguardista, no admite en ese primer momento el “realismo socialista”, un concepto que, forjado posteriormente en sus propios términos, constituía una tentación. Se reproduce, en cierto modo, en condiciones propias, lo que ocurrió en el primer momento de la URSS, en 1917, cuando los poetas futuristas, Maiacovski a la cabeza, pensaron que la Revolución soviética era la Revolución futurista, que había una relación entre las dos cosas. La ilusión duró pocos años y a partir del advenimiento de Stalin al poder fue reemplazada por una teoría oficial del arte, el realismo socialista, que no era más que el viejo naturalismo burgués europeo, cristalizado en representaciones proletarizantes, aunque no de denuncia, como lo había hecho el realismo, sino de exaltación positiva.

Maples Arce habría querido ilustrar todo esto cuando en el año 1924 puso como subtítulo a *Vrbe* “super-poema bolchevique en 5 cantos”. Para él, como se ve, no había incompatibilidad entre una idea de transformación revolucionaria, popular y obrerista, y una propuesta de vanguardia. Esto no quiere decir que los poemas sean un endiosamiento del obrero; se llaman “bolcheviques”, pero siguen los objetivos que el Estridentismo se planteó inicialmente: una suerte de complementariedad, la objetividad —o lo que se piensa por tal cosa— que se subjetiviza, la subjetividad —o lo que se piensa por tal cosa— que requiere una traducción a lo objetivo. En resumen, ésa sería la estética del Estridentismo, que pone en su campo lo que significaría la Revolución mexicana, vista por lo social.

Hay que reconocer, complementariamente, que los cambios que se producen en la sociedad crean un nuevo público que adquiere identidad sobre una exaltación nacionalista, síntesis entre elementos propios y proyección trascendente. Si esa exaltación implica el redescubrimiento de un país que empieza a ser apropiado por toda una compleja red de intereses, es natural que se manifieste en diversas capas, que, a su vez, engendran variadas políticas que empiezan a dar frutos en sus respectivos órdenes.

Los historiadores de la Revolución subrayan que hacia 1921 existía en México un vasto movimiento juvenil, localizado en ‘lo universitario’; el asunto que lo encarna y le da forma es el tema de la autonomía de la Universidad, punto que también tiene algo que ver con Vasconcelos (*Memorias*).

Prueba de estas relaciones es el Tercer Congreso Nacional de Estudiantes, que, reunidos también en el interior, Ciudad Victoria, Tamaulipas, se adhieren formalmente al Estridentismo y lanzan el *Manifiesto No. 4*, que proclama:

EN 1926 HAREMOS: FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD ESTRIDENTISTA; CREACIÓN DEL TEATRO ESTRIDENTISTA; PUBLICACIÓN DE NUEVE LIBROS —EVANGELIOS— DE LOS FUNDADORES DEL ESTRIDENTISMO; EDICIÓN DE LOS NUEVOS POETAS ESTRIDENTISTAS... EN 1927 EL ESTRIDENTISMO HABRÁ INVENTADO LA ETERNIDAD. CIUDAD VICTORIA, TAMPS., ENERO DE 1926 (Schneider 1985 53-55).

¿Cuál es el sentido que tiene esta inquietud juvenil? La Revolución fue en su comienzo política y abrió las compuertas de lo que estaba reprimido en la sociedad; se tomó agraria y burguesa, lo que ayudó al mismo tiempo —dialécticamente— a que regresara la reacción y la represión: el gobierno de Huerta fue más cruel que lo que había sido el de Porfirio Díaz. Caído el usurpador, siguió una etapa de caudillismo, que favorecía y sofocaba simultáneamente el paso a un capitalismo más o menos autónomo; dicho de otro modo, los caudillos preconizaban el cambio de ciertas estructuras, pero al mismo tiempo lo impedían por razones de poder y aun de concepción económica: si los caudillos podían quedarse con grandes cantidades de tierra, para ellos el proceso había concluido, no importaba ninguna otra cosa; por cierto, habían favorecido el cambio social, pero ahora lo estaban ahogando.

Sobre ese vaivén, que es su telón de fondo, toma la palabra la *ciudad* que sitúa la Revolución en un plano organizativo. Vasconcelos y Obregón son el punto de encuentro de todas estas tendencias. Se podría estudiar, a la luz de este vaivén, la relación entre ambos personajes, que encaman el paso a la urbanización de la Revolución: Obregón, en tanto sigue siendo caudillo, termina por llevar, voluntaria o involuntariamente, a Vasconcelos al exilio y al resentimiento.¹⁷

En las ciudades radicó la nueva cultura y, con ella, nuevas ideas; en suma hay un ascenso histórico de otras capas culturales,

¹⁷ La mejor prueba del resentimiento es comparativa: quien instaló en 1922 una educación socialista a la manera soviética apoyó a los nazis en los cuarenta.

entre las cuales, y como un factor propio de lo urbano, la clase obrera, que instala, además, organizaciones que tienen que ver con la vida de la ciudad; en consecuencia, surgen conceptos de tipo socialista. De modo que, reivindicativa o no, esa inquietud juvenil constituye un momento, algo así como una etapa hegeliana del desarrollo de la Revolución. En conclusión, no es para nada extraña la traducción estridentista de todo este complejo histórico.

2) Respecto de la representación que se hacen los estridentistas del proceso revolucionario, se diría que se articula a través de una suposición semejante a la que movió a los futuristas, a saber, que una batalla análoga a la social se lleva a cabo en el Arte (Leal). Así lo dicen en el *Manifiesto Estridentista. Número 3*:

Ahora que la revolución social ha llegado a todas las conciencias, es necesario proclamar como verdad primordial la verdad estridentista: "Defender al estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual" (Schneider 1985 51-52).

La lucha social se hace artística, principio que asumen, lo mismo que el "agorismo", cuyos practicantes se habían definido a su vez así: "Posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida"; vida y arte en la plaza, el ágora. Esto indica la temperatura que había alcanzado dicha "inquietud juvenil".¹⁸

El papel que asumen unos y otros, a partir de estos efectos de traducción, es más profético que de conductores; el objetivo es definir el futuro, mucho menos terciar en el presente. Luis Mario Schneider lo expresa así: "asumir la ideología de la Revolución mexicana no implica que la expresaran" (Schneider 1985 34).¹⁹

Si la "expresaron" o no, es para discutirlo, pero está en favor de los estridentistas el que hayan hecho una lectura de la Revolución como una decisión de cambio y que se hayan puesto a la par, asu-

¹⁸ Ver Monsiváis 1977. Gustavo Ortiz Hernán, miembro de ese colectivo, "más radicalizado y aún menos importante estéticamente", dice Monsiváis, explicita la idea: "Nuestra juventud ha izado la idealización del arte en el sostén concreto y firme de la realidad cotidiana..." (120). También Schneider 1983.

¹⁹ Evidentemente, por exclusión, Schneider debe pensar que lo que en realidad "expresó" a la Revolución mexicana fue la novela.

miendo lo propio de todo movimiento de vanguardia, es decir una práctica crítica que, como en todo vanguardismo, consideró con nitidez quiénes eran sus enemigos: van desde los románticos ("Chopin a la silla eléctrica", *ACTUAL No. 1*) a los modernistas (Enrique González Martínez, uno de los epígonos del Modernismo a quien amenazan con "torcerle el cuello al cisne", *idem*), hasta los nacionalismos patrióteros (al general Zaragoza, héroe de Puebla contra los franceses, lo llaman "bravucón insolente de zarzuela", *Manifiesto Estridentista. Número 2*), pasando por lo que sea cursi y provinciano, la religión, los burgueses y, por supuesto, lo fundamental, *las babosadas poéticas (idem. Schneider 1985 49-50)*.

Quizás no lleguen a definir su peligrosidad como enemigos, pero condición de los vanguardismos es tenerlos; sobre esta claridad formulan las bases de una estética del cambio.

De todos modos, hay que reconocer que los textos estridentistas eluden la actualidad, se refieren a ella tan elíptica y alusivamente, que hay que reinterpretar lo que dicen. En todo caso, son como líneas paralelas los textos y la actualidad; se podrá decir, por lo tanto, que no "representan", sino que "construyen" una idea del hombre y, en consecuencia, deconstruyen, en virtud del paralelismo, unidades a las que presentan como de sentido; obligan a un ejercicio de lectura, invitando a atravesar el mar de lo ilegible o de lo incomprensible para entender algo más allá. Quizás no lleguen a esa zona y, por eso, es fácil juzgarlos en el plano de lo explícito, puesto que no dicen nada de casi nada actual. En el "superpoema bolchevique", por ejemplo, de Maples Arce, no hay referencias a obreros ni a entidades semejantes. De una manera esporádica representan la ciudad, pero sólo como la cuota inevitable de representación de lo exterior, pese a que el deseo de toda vanguardia, como prolongación elaborada y remota de Mallarmé, sería tratar de hacer que las palabras, por sí solas, más allá de lo que refieren, organicen una realidad textual que no tendría, en virtud de esa mecánica, nada de representación. Hay que señalar que, sin embargo, desde el propio Mallarmé en adelante, esto se ha visto como un imposible: aparentemente no se puede no representar, pero, en este juego, aquello que los poemas representan importa poco para considerar el propósito. Está claro, por lo tanto, que se trata de otra cosa.

También aquí, la representación no desaparece nunca del todo: hay restos o transformaciones. En los manifiestos, por ejemplo, se trata de enemigos particulares, sujetos casi arbitrariamente elegidos, pero filiales como la "antirrevolución". En los poemas, en cambio, son ocasionalmente alusiones, como 'bolcheviquismo', por ejemplo, aunque, como se ha dicho, de ninguna manera se trata de una estética proletaria, lo que se llamaba en ese momento "Proletkult".

Mencionan también ciudades y máquinas, pero no en nombre de una estética futurista —a la que podía atribuírsele un deseo de "representación" de una modernidad técnica—, de la cual reniegan explícitamente ("nada de futurismo", dice Maples Arce en el primer Manifiesto), sino como declaración de puro presente, tal vez de continente de la subjetividad siempre en "acción" poética. Esta negativa se completa, de manera espontánea, con la consigna dadaísta, aquello que decía Picabia: "nada de pasado, nada de futuro". Así, Maples Arce declaró en *ACTUAL*:

todo el mundo allí quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente.

El "presente" absoluto de la Revolución

Y si bien hablar de ciudades puede ser futurismo, no se trata estrictamente de contradicciones, sino que es más bien la imposibilidad de impedir que entre por la ventana aquello que se quiso expulsar por la puerta: los preceptos, las consignas, las obediencias, las estéticas anteriores y predeterminadas. De este modo, parecen juntar todo, sin mucho rigor. En el segundo Manifiesto se afirma que los términos "futuro" y "presente" se concilian: "Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro".

Ahora bien, precisamente en esas afirmaciones del presente se puede ver el punto de contacto, si no con el proceso político en su totalidad, al menos con uno de sus significantes: la Revolución, para ser tal, es un acto del presente. (Las explicaciones genéticas son *a posteriori*, la Revolución que se vive como epifanía, como aquello que se esperaba y no se producía), aunque se esperara; que

se produjera en el momento en que se produce es visto como un gran espectáculo, como una experiencia esencialmente "actual", o de un presente eufórico, que parece además eterno. Se diría que la emoción que implica el cambio de una época tiene el carácter de un casi absoluto. Éste es, en mi opinión, uno de los significantes del proceso político que se registró en el caso de los estridentistas, aunque se trate tan sólo de una interpretación aplicada al campo de la poesía y, por eso, restringida, como interpretación de un instante constructivo más global. Pero en el Cuarto Manifiesto admiten que se trata de algo más: "renovación social, política, estética, renovación constante".

Lo que se está buscando: la poesía de verdad y la espacialidad

Desde luego, junto al ataque a los enemigos, se declara lo que se está buscando al hacerlo: la poesía de verdad. ¿Qué es? ¿Cómo se define la "poesía de verdad"? Una "explicación sucesiva de fenómenos ideológicos por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizados", dicen (*Manifiesto Estridentista Número 2*).

En principio, esta frase, que pretende ser una definición, resulta un poco abrupta, pero luego tiene cierta lógica. Así, "explicación sucesiva" se puede entender como temporalidad, "fenómenos ideológicos" como productos imaginarios; "por medio de imágenes equivalentistas" alude a paralelismos complementarios de sentido, y "orquestalmente sistematizadas" indica un elemento de armonía, una racionalidad.

Ahora bien, si ésta es una definición de carácter general, en otro nivel hay prescripciones que se ligan con otras vanguardias. Por ejemplo, reclaman "no descripciones, anécdotas, ni perspectivas", lo cual recuerda el artículo de Borges de 1921; incluso "eliminar nexos lógicos o explicación discursiva" —Borges decía "trebejos ornamentales". Asimismo, *ACTUAL No. 1*, como *Prisma*, se pega en las paredes.²⁰

²⁰ Borges, atento a lo semejante, escribió una nota sobre *Andamios interiores*, el primer libro de Maples Arce y la publicó en *Proa*, diciembre de 1922. La recogió en *Inquisiciones*.

Comunicación, interrelación, préstamos, sin duda; además hay relaciones con el Creacionismo: la imagen como centro de la poética es común a ambos, aunque los estridentistas ponen menos énfasis explícito en el elemento de la espacialidad, tan propio del Creacionismo.²¹ Explícito, digo, porque implícitamente de todos modos opera la noción o el concepto de lo espacial, que relaciona esta poesía o esta estética con la pintura. Maples Arce lo dijo a propósito del retrato "escultórico" que le hizo Ruiz y que era ya el comienzo del Estridentismo. Dicho de otro modo, esta poesía establece relaciones entre las artes, y sobre todo con la pintura. Basta con ver sus libros: las carátulas son de pintores cubistas, como Alva de la Canal, que ilustra *Vrbe*, o bien Jean Charlot, que ilustra *Esquina*, de Germán List Arzubide. Ambos forman parte del elenco.

La espacialidad no es evidente en esta poesía, pero en la medida en que incluye pintura, el imaginario poético del movimiento muestra una espacialización por transferencia. Quiero señalar por lo menos tres puntos acerca de estas relaciones:

1. Lo afectivo: en la historia del Estridentismo hay que mencionar forzosamente a Alva de la Canal, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Fermín Revueltas; incluso, lateralmente, a Diego Rivera. Cinco pintores realmente importantes, que compartieron la aventura.

2. Lo práctico: recursos sugerentes, apenas insinuados, como lo que se advierte en el poema "Hamaca", de clara espacialización (ver arriba).

3. La declaración: el "Tercer Manifiesto" enuncia: "Todo arte para serlo de verdad debe recoger la gráfica emocional del momento presente".

Y si la palabra gráfica es reveladora, lo es más aún la relación con la pintura que aparece como un borbotón en los manifiestos: no puede dejarse de decir algo a su respecto cuando se habla de poesía.

Esto es curioso, porque en otro tipo de manifiestos las zonas se limitan mucho más: aquí, la mención es inequívoca, la pintura

²¹ Ver *ACTUAL* No. 1, I: "Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar."

ilustra lo que se piensa sobre poesía: "La pintura es la explicación de un fenómeno tridimensional redactada en dos latitudes por planos colorísticos dominantes" (*Manifiesto Estridentista. Número 2*). El término "redacción" implica una transferencia de una práctica a otra. "Planos" alude a la mano, a la presencia, a la posesión de la imagen que por lo menos Maples Arce va a elaborar después en torno a la imagen del "prisma", figura que da nombre a su poema. Estos términos, propios de los fenómenos verbales, aparecen como "interpretantes", en este caso de la pintura, lo que quiere decir que hay cierta claridad respecto de la dimensión que se abraza.

La lógica de los "Manifiestos"

Se podría decir que los manifiestos conforman un conjunto, hacen un solo texto, no sólo porque las ideas son básicamente las mismas e incluso las frases reaparecen de uno a otro, sino por la coherencia de una propuesta que se desarrolla en cuatro momentos. A veces de un manifiesto a otro los conceptos reaparecen tal cual, algunos más que otros, como por ejemplo, en *ACTUAL No. 1* y en el *Manifiesto Estridentista. Número 3*, el concepto futurista de que "una máquina es más bella que la Victoria de Samotracia", frase de Marinetti en uno de sus primeros manifiestos, y que fue llegando a todas partes, incluso al ultraísmo argentino. También hay variantes e igualmente desapariciones; así, mientras el primer manifiesto es expositivo, con una serie de puntos que se articulan configurando una doctrina, aunque con sarcasmo, ironías y chistes, ese alcance se eclipsa relativamente en el segundo, más cáustico y agresivo.

Un trabajo posible sobre los manifiestos consistiría en establecer relaciones y comparaciones entre uno y otro, ver qué es lo que permanece, qué es lo que varía, y preguntarse por las razones de ello y la arbitrariedad que a veces rige esos cambios, así como por las apropiaciones teóricas y los enriquecimientos que hace el movimiento. Otra forma de abordarlos consistiría en considerar los préstamos, cuya abundancia en las vanguardias es casi una paradoja, puesto que la voluntad de originalidad es su punto de partida. Ese pedido, esos préstamos, no son una impostura; se

constituyen, tan sólo, sobre una intertextualidad flagrante, producto de un encantamiento adolescente, que lleva a esos poetas a escribir igual que aquellos a quienes adoran.

La operatoria propia

Encarado de otro modo, ¿cuál es en el Estridentismo la operatoria propia? Es decir, los conceptos constructores, sobre los que se articulan los poemas. Antes de tratar esta cuestión quisiera retomar el siguiente punto: ¿Qué incidencia han tenido las ideas de la Vanguardia en general en el movimiento estridentista? Dicho de una manera metafórica: ¿cuál es el viaje y cómo el barco vanguardista se detiene en México y desembarca su mercancía? Habría quizás dos respuestas:

a) Por un lado, el tráfico de ideas fue intenso en toda América Latina, no solamente en la Argentina. De manera casi sincrónica y contemporánea distintos grupos en diferentes lugares se apropian de los mismos conceptos, lo europeo llega al mismo tiempo. Lo que habría que ver, entonces, es cuáles son los que inciden concretamente en un movimiento de vanguardia como el Estridentismo.

Respecto de lo que podríamos llamar la "travesía" de las ideas de vanguardia, Jorge Ruffinelli (1983) dice que en *Soberana juventud*, sus memorias de 1967, Maples Arce no hace mención del influjo europeo sobre sus propias ideas, y, por el contrario, sólo destaca lo que sería la originalidad de su intuición poética. Sin embargo, para su contemporáneo Arqueles Vela el Estridentismo le debe su inspiración a Apollinaire a quien, otra vez, encontramos fundando movimientos. Vale la pena mencionar que la presencia de Apollinaire en México estaría respaldada por la presencia de su primo Kostrowitsky: hay que recordar que Apollinaire era italo-polaco y su nombre, en realidad, Guillaume de Kostrowitsky (Baciu). Tal vez la observación de Vela sea más real, si se considera que Apollinaire nutre también a Huidobro y que afirmaciones de *ACTUAL No. 1* no pueden negar su filiación huidobriana: "No debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes y comportarnos en el fondo como ella".

De esto queda otra idea. Algo así como el espectro de un viaje mayor. Ya se señaló, en relación con Huidobro, la presencia remota de Tablada, en las "Japoneñas de estío". Huidobro, como se ve en su poema "Ecuatorial", no trepida en apropiarse de Apollinaire. Si, a la vez, los estridentistas sacan algo de Huidobro, no es extraño que Tablada les haya dado todo su apoyo y que haya reconocido en ese movimiento una coherencia en la travesía que diseña un esquema latinoamericano. Pero también aparece un tráfico opuesto: Borges, que atraviesa la literatura de América Latina y es retomado por diversos escritores de todas partes. Esos viajes en ambas direcciones indican la existencia de un espacio y un flujo de modelos latinoamericanos, iniciado, quizás, por Rubén Darío, que con sus travesías va dejando semillas a partir de su propia innovación.

Para completar este punto, señalemos las concomitancias evidentes del Estridentismo con el Ultraísmo argentino: la esencialidad de la metáfora, nada de elementos accesorios ni ornamentales, el flujo poético está basado en una sintaxis.

b) Por otro lado, habría que pensar en la imagen inicial, en el sentido de que el Estridentismo fue un ciclo que se cumplió y se acabó.

El ciclo se inicia con el primer manifiesto, *ACTUAL* y concluye con la salida de Xalapa por parte del grupo allí instalado; el conjunto —el corpus— es preciso y está integrado, en primer lugar, por los cuatro manifiestos; luego, por los libros de poemas y novelas que aparecen en el periodo. Los esenciales son: Salvador Gallardo, *El pentagrama eléctrico*; Manuel Maples Arce, *Andamios interiores, Vrbe y Poemas interdictos*; Germán List Arzubide, *Esquina, El viajero en el vértice* y esa especie de memoria-historia que se llama *El movimiento estridentista*; Arqueles Vela, *La señorita etcétera* y *El café de nadie*. Esto nos permite decir que el vanguardismo no se dio sólo en la poesía, sino también en la novela, aunque tímidamente. Hay que incluir, igualmente, los poemas y libros de Kyn Taniya, *Avión* y *Radio*. También forman parte de ese corpus las revistas *Horizonte, Irradiador, Ser* y lo que apareció en la sección literaria de *El Universal Ilustrado* (Schneider 1985).

Los campos operatorios

Ahora bien, en el corpus se pueden advertir las operaciones que parecen ser las propias del movimiento. Para ubicarlas hay que acotar los campos, por más elementales que sean, para ver qué ocurrió en cada uno de ellos: el vocabulario, la tendencia a la espacialización, la sintaxis.

1) *Vocabulario*. Se observa, como rasgo común a todos los textos, un evidente predominio de términos de origen técnico, provenientes de la arquitectura, pero también de la política, palabras que parecerían atender a una idea de mundo moderno. La elección de una palabra en una determinada esfera léxica supone una decisión, porque enfrenta convenciones, y haber elegido las indicadas implica una actitud desmitificadora, ya sea del lenguaje romántico, ya del modernista.

Además, y como para acentuar todavía más el carácter de la elección, hay una sobreabundancia de esdrújulas, lo que produce un efecto que, sin duda, es rítmico, en cierta medida previsible, pero también connotativo: dos esdrújulas juntas, no digamos tres, generan una descarga eléctrica, una suerte de irrupción. Esta elección puede responder a la teoría, expresada por Maples Arce, de que nuevas realidades, por ejemplo el desarrollo de las ciudades, producen nuevas manifestaciones, incluso en el campo fonético, que no son necesariamente nuevos sonidos, sino que pueden ser una nueva disposición prosódica (Jitrik 1978).²² Lo mismo —lo que resulta del desarrollo urbano— puede decirse de la nueva música, por ejemplo del atonalismo, que se basa en elementos disruptivos: uno de ellos es, por ejemplo, las onomatopeyas, recogidas, tal vez, de las máquinas que producen ruido. A su turno, la poesía se hace cargo, lo que se ve en especial en el Caribe, aunque también con otras premisas, no urbanas. Habría, entonces, dos vertientes, surgidas ambas de la aparición de nuevos elementos sociales

²² Rubén Darío elige palabras raras, pero busca en ellas un acento concebido como una energía no gastada; si son raras es porque conservan una fuerza acentual.

que producen una disgregación del ideal tradicional del sonido; si a unos los lleva a reproducir el ruido de los pájaros —el diepalismo puertorriqueño—, otros hacen atonalismo (Palés Matos 1984).

Igualmente, se pueden registrar neologismos o irregularidades que parecen excesivas, pero son deliberadas. Palabras compuestas como, por ejemplo, “novidimensionalmente”. Son las palabras *porte-manteaux*: ya lo había formulado Lewis Carroll. “Ranciola-tría” dicen en el segundo *Manifiesto*: la palabra está armada ex-profeso para expresar una idea compleja y agresiva.

2) *La espacialización*. La inclusión de números, ya sea arábigos, ya sea fonetizados, produce un desnivel visual, puesto que el cambio no se puede decir, sólo visualmente se puede estimar; ello indica un procedimiento específico de espacialización. Los números, en principio, son pura denotación, pero implican otra cosa en la escritura poética: no necesariamente lo que, por otra parte, podrían implicar desde una mentalidad pitagórica, numerológica o cabalística. En otras palabras, los números suponen la presencia de un criterio o de un concepto de espacialización. Lo mismo podría decirse de las mayúsculas: son enfáticas cuando su empleo es parcial, pero cuando un poema entero está en mayúsculas se acentúa la relación con la espacialidad; en suma, ese uso, parcial o global, de las mayúsculas es una operación tendiente a un fin. Hay que señalar, en el mismo sentido, que el manejo de los signos de puntuación está dirigido a apoyar ritmos visuales, no fonéticos; se trata de un giro respecto de la idea corriente de la puntuación, se desconventionaliza el concepto que existe acerca de ellos y que afecta, ante todo, a la denominación.²³

Dicho sea al pasar, se sostendría que una consecuencia de la espacialización es algo que hoy parece un lugar común: el desarrollo del diseño en la cultura contemporánea. Tan imprescindible es hoy esta noción, que sin diseño no hay casi inteligibilidad, aunque

²³ Es Theodor Adorno quien, en *Notas de literatura*, ha llamado la atención sobre este punto; según él, no deben ser vistos, porque ésa no es su función, ni como traducción de una oralidad ni como coadyuvante de la prosodia.

parezca haberse olvidado que esta idea sale de la Vanguardia, como desarrollo del Bauhaus, que a la vez se hace cargo de ciertas estructuras mentales concomitantes con toda la explosión expresionista. Así, lo gráfico, lo espacializado, está por todas partes y tiene resurgencias más concretas en algunos casos y más secretas en otros. En la poesía, en virtud de que los procedimientos son más tenues, la espacialización suele ser menos visible. En el Estridentismo no hay formulaciones de diseño, como sí puede haberlo en los poemas cubistas; la graficación es endoverbal. Dicho de otro modo, si el uso de la puntuación y de las mayúsculas es notable, eso no implica una sobreposición, sino una acción de elementos inherentes al código verbal mismo.

Operaciones como éstas tienden a producir una distribución tímida en el movimiento estridentista, no muy 'estridente'; de todos modos, se relaciona con el sistema de las vanguardias. Y si bien afirmar esto puede robustecer la idea corriente de que el movimiento de vanguardia es uno en todos los países, un bloque homogéneo, hay variables, y es bueno registrarlas, porque, por mínimas que sean, indican comportamientos relativos al trabajo del significante.

3) *La sintaxis*. A este respecto se diría que las operaciones más generales son las frases incoherentes, de sintaxis interrumpida, las yuxtaposiciones; los esquemas de rapidez o velocidad en la configuración de las frases, los vocativos que tienden a crear al lector introduciéndolo en el poema, todo lo cual tiene algún efecto en el código de lectura. Se trata, como dijimos, de "operaciones", base de la idea más general de "estrategia", concepto de orden global y finalístico; se refiere a lo que se quiere obtener: el cambio del mundo. Pero también hay "estrategias" menores, como las relacionadas con el lector; en este terreno en particular la consecuencia de la Vanguardia fue crear un público. Y si bien todo texto crea su lector o quiere crearlo, en el sentido de que establece un diapasón por el cual el otro penetra en la racionalidad que el texto le está sugiriendo y empieza a actuar en ella, ¿cómo hace el texto para crear al lector? Lo hace con procedimientos muy precisos o con tentativas muy acotadas, con llamados dirigidos. El primero de ellos sería el de la ilegibilidad; no es un efecto absoluto, pero no

por eso carece de identidad; implica, ante todo, suspensión de la fuerza inerte de códigos y de saberes preliminares.

Ahora bien, ese efecto es buscado por los manifiestos explícitamente; lo mismo puede decirse del "antilirismo", que remite a la relación con códigos literarios anteriores, como por ejemplo el de la poesía encantamiento o canto, con la que se enfrenta postulando otra cosa: creación de una atmósfera a partir de imágenes, en el sentido de articularlas no utilitaria o pragmática o ilustrativamente, sino como puesta en escena del poder de la imaginación. En la poesía estridentista hay una retahíla de imágenes, tesaurización de lo imaginario que pasma, impide reaccionar. Llamaremos "suspensión" a ese pasmo.

Efectos de las operaciones

Ahora bien, a causa de una ideología de la transparencia y de lo inmediato, los efectos que resultan de tales operaciones no han sido considerados, lo cual implica una lectura torpe y elemental del funcionamiento de un código literario. Señalemos un aspecto: cuando las posibilidades o las capacidades de los elementos que configuran el hecho literario se extreman hasta tomar una forma orgánica —ilegibilidad, antilirismo, imaginismo—, se pone en evidencia el propósito mismo de la manifestación poética: detención del deslizamiento del yo de la enunciación al yo de la confesión. En este sentido, y para hablar de "Estridentismo", el yo poético no cuenta experiencias, sino que se presenta como un "espacio". El anticonfesionalismo aparece así como uno de los efectos de la articulación de todos los sistemas de operaciones señalados y que están al servicio de una acción rápida y subversiva, con finalidad: erigir una "verdad poética" de la cual los estridentistas hablan constantemente; lo que no entra en estas operaciones es considerado "babosada", expresión evocada anteriormente.

Y, para hablar de ese efecto, me interesa señalar con más amplitud el traspaso de lo objetivo a lo subjetivo; por ejemplo, ciertos elementos cuantificables aparecen como cualidad de un sujeto determinado:

La noche se emboscó en los árboles tras el ametrallaje del crepúsculo (Salvador Gallardo, "Jardín" (Schneider 1985 205)).

La luna sin cuerda me oprime en las vidrieras (Maples Arce, "Prisma").

En el primer caso, la verbalización ("emboscarse") es de orden subjetivo; en el segundo lo objetivo ("la luna") se carga de reflexión ("me oprime"). Estos trasposos hacen regresar, inclusive, cierto lirismo, reaparición que indica que ninguna propuesta es tan homogénea, que elimine totalmente aquello que está combatiendo.

Un poema de Manuel Maples Arce

Se trata de una lectura de "Prisma", texto que está en *Andamios interiores*.²⁴

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.

Margaritas de oro
deshojadas al viento.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.
El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.
El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!

²⁴ Esther Hernández Palacios (1983) hace un análisis "semántico" del mismo texto.

Yo departí sus manos,
 pero en aquella hora
 gris de las estaciones,
 sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
 y una locomotora
 sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.
 Hoy sueñan sus palabras más heladas que nunca
 y la locura de Edison a manos de la lluvia!

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
 refractado en las lunas sombrías de los espejos;
 los violines se suben como la champaña,

y mientras las ojeras sondean la madrugada,
 el invierno huesoso tiritita en los percheros.

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo

naufragada en el agua
 del silencio.

Tú y yo

coincidimos
 en la noche terrible,

meditación temática
 deshojada en jardines

Locomotoras, gritos,
 arsenales, telégrafos.
 El amor y la vida
 son hoy sindicalistas

y todo se dilata en círculos concéntricos.

Ante todo, hay que decir que una construcción verbal es una especie de superficie lisa y por lo tanto un obstáculo que hay que atravesar. La dificultad de entrar reside, entonces, en un efecto de lectura que hay que superar. Esto es particularmente notorio en la poesía retórica; su articulación, justamente, se nos muestra como bloque. ¿Cómo hacer para romperlo? La única forma que me pa-

rece razonable, si no se quiere aplicar un "método" ya configurado, es buscar algún elemento diferencial en la superficie lisa; algo debe haber, porque no hay poema que sea absolutamente impenetrable. Y esto se aplica a todo tipo de textos. Para hacerlo hay que ir más allá de la comprensión inmediata, puesto que eso que llamamos "comprensión" es una ilusión que se manifiesta por medio de un juicio elemental de valor, en el cual se puede permanecer indefinidamente. Una diferencia, por lo tanto, supone nada más que el inicio del análisis; lo demás es, por medio de nociones, conceptos o recursos que permitan proseguir una tarea, entrar en el objeto y modificar la primera impresión de bloqueo, de rechazo, de objeto compacto.

En estas condiciones, ¿cómo hacer para hablar de "Prisma"? Si el poema tuviera una espacialidad muy evidente, como suele ocurrir en los poemas cubistas, resultaría más fácil; el texto mismo apelaría mediante una construcción tan evidente que sería —suele ser— como una puerta entreabierta de la que sale una vocecita muy tenue, casi inaudible, que dice "por aquí"... Esa espacialidad es el sésamo ábrete de la crítica de la Vanguardia.

Pero aquí la espacialidad no está tan marcada. Algo, sin embargo, llama la atención, parece un indicador ideológico: es el predominio de verbos en tiempo presente de modo indicativo ("derraman", "coincidimos", "soy", etc.). De pronto, casi en el centro del poema, el predominio sufre una interrupción; es la estrofa que dice: "Yo departí sus manos, / pero en aquella hora / gris de las estaciones, / sus palabras mojadas se me echaron al cuello, / y una locomotora / sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos."

Hay entonces un primer recorrido en tiempo presente, una interrupción en pretérito y luego otra vez el tiempo presente. Diecisiete líneas (no quiero decir versos) primero, seis en pretérito, y después otras veintiuna. Da la impresión, a causa del pretérito, que la irrupción es narrativa o histórica, pero no porque haya una narración; el presente, en cambio, es el tiempo de la constatación. Y, en otra inflexión, si el pretérito es el tiempo de la existencia, porque es el tiempo de lo que pasó, el presente sería el tiempo de la contingencia; finalmente, si aquél es el tiempo de la narración, éste es el tiempo de la verificación.

La irrupción del pretérito, en suma, introduce estas diferencias que, a su vez, remiten a esquemas discursivos también diferentes. La narración, ubicada en un centro, puede, por lo tanto, constituir una suerte de base o fundamento de la contingencia y de la verificación que viene con el presente.

Pero, por otra parte, "Yo soy un punto muerto" del comienzo es un enunciado abierto, una verificación de un proceso que tuvo lugar y cuya explicación podría estar en los versos de la estrofa en pretérito; en suma, porque

sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

En consecuencia, entre narración y constatación puede establecerse una causalidad genética; el pretérito, por lo tanto, avanzando sobre la diferencia, podría ser un espacio concentrador de lo que se anuncia al comienzo y se difunde después. Pero lo que está en el centro no es una sola línea, interrumpida en seguida, sino que a su vez abre una nueva expansión verificativa o constativa del presente.

Me gustaría, siguiendo la ideología del Estridentismo como vanguardismo, decir que lo que está en la mitad constituye una suerte de bloque originante, fundante, fundamental, y que, si su aparición concentra, lo que la precede se desarrolla argumentalmente en forma de escalera hasta llegar a ese punto; es una diagonal que toca la punta de ese bloque y luego, desencadenando otro esquema constativo o reafirmativo, inicia una línea que irá en otro sentido, hasta culminar en el final: "y todo se dilata en círculos concéntricos", fórmula cuya proyección de sentido es opuesta a la que predica el verso inicial, "yo soy un punto".

En suma, un punto inicial, una llegada en el medio y luego otra línea de fuga hasta los "círculos". Dicho de otro modo, un concepto se proyecta, otro se adelanta un poco, de manera que se traza una especie de escala descendente en un sentido y luego otra descendente en el otro; esas dos líneas están en presente; el lugar en el que se encuentran, en pretérito. Se podría, en consecuencia, decir que este trazado interpreta la estructura del poema y, al mismo

tiempo, que el dibujo que resulta es, por un lado, el de una flecha, y, por el otro, el de un avión: las líneas en presente, las alas y el momento del pretérito, el cuerpo central del avión. Por cierto, éste sería tan sólo un modelo en el cual dicho cuerpo central representaría el punto cero, o sea el motor, 'lo originante', lo que pone todo en movimiento. Dicho de otro modo, el comienzo de la historia, el instante narrativo originario de aquello que el poema cuenta en lo más superficial.

Ahora bien, puede haber varias lecturas de ese dibujo; hay quien vería el pecho de una mujer, mirándolo de perfil, pero yo tiendo a vincularlo más con la obsesión maquinística de la Vanguardia, que se tematiza por todos lados.

Habría, entonces, un pasado en el que una figura, "la locomotora sedienta de kilómetros", se lleva todo. Es una tematización indirecta de la figura del avión, más bebedor de distancias aún que la locomotora, y a la vez, en su vuelo de escape deja atrás una estela, abre un espacio. Pero, en el modelo o dibujo las alas del figurado avión no tienen la misma estructura ni la misma dimensión. La primera, a la que podemos designar como 'a', está constituida por tres grupos grandes, de cuatro y cinco líneas, y dos grupos menores separados todos de una manera casi regular; dentro de los grupos grandes también predomina el número dos: los versos son pareados.

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.

La línea que viene a continuación ("Un parque de manubrio se engarrota en la sombra") no tiene pareja —es la única—, pero en seguida la conjunción "y" restituye el esquema de dos términos; sin embargo, el verso aislado también tiene dos elementos: "un parque de manubrio" y "se engarrota en la sombra". El manubrio, a su vez, por sus dos brazos, también podría figurar el esquema.

En cuanto a las imágenes pueden ser simples o directas, de un elemento o de una noción, e indirectas o complejas, que reúnen más de una noción.

Cada grupo de dos versos, o de dos líneas, es una unidad compleja de imágenes. El todo constituye una agrupación de imágenes, y la superposición de la que hablaba, una detrás de la otra, está integrada siempre por dos imágenes simples. Siempre el número dos.

En suma, esto indicaría una suerte de unidad de entonación, casi una monotonía en la construcción de esa línea 'a', lo que llamaba la primer ala, basada en una unidad de enunciación cuya marca sería un desplazamiento de lo subjetivo a lo objetivo, en la línea del procedimiento indicado arriba como característico del Estridentismo, que se manifiesta en descripción subjetivada, como, para dar un ejemplo, en "se desangra un eléctrico". Como creo que se ve, ese desplazamiento abre la confesión apenas esbozada y reprimida que reside en el "yo soy" y la convierte en declaración abierta: "diáfana mía".

El desplazamiento, entonces, se lleva a cabo en torno a un eje que va haciendo girar, como en un sistema, las imágenes, de modo tal, que se instaura un proceso. Pero el giro muestra superficies diferentes. Dicho de otro modo, la acumulación permite ver que las imágenes que aparecen son diferentes unas de las otras y se van presentando sucesivamente, como si algo moviera un aparato. Esta sucesión tiene su declaración —creo— en el "manubrio", que sería lo que las hace girar y está justamente en el único verso suelto, que no tiene pareja; a su turno, no tiene complemento. Incluso su figura misma podría estar representada quizás.

Ahora bien, si se trata de imágenes, esta articulación movediza, pivotante, cambiante, sugiere un brillo, el brillo que además se les puede atribuir a las imágenes, que entrañan en su propio semáforo un elemento de refulgencia, cambiante, casi como de un cartel luminoso que ofrecería diversas facetas.

En cuanto a la otra ala, la descendente, que llamaría 'b', tiene un aspecto algo diferente: las separaciones, por ejemplo son más evidentes; en virtud de ellas un verso central queda aislado: "Tú y yo".

Este verso es tanto más notable cuanto que no aparece como una imagen en el sentido de las otras, sino que es pura denotación. En todo caso, si se lo considera imagen es por representación, en el sentido clásico de la palabra imagen; por ejemplo, al decirse "Tú y yo" se puede imaginar que dos personas están reunidas,

pero eso no tiene que ver con el sentido que le dábamos a la palabra "imagen", como objeto totalmente nuevo y totalmente despojado de referencialidad. Para mostrar que hay cierta dosificación de la representación, podríamos decir que una frase como "mientras las ojeras sondean la madrugada" todavía tiene algo, pero no "meditación temática / deshojada en jardines".

"Tú y yo", en cambio, remite a una representación fuerte. A su vez, esta remisión convencional del "tú y yo" habla de una doble posibilidad. Primero, de una historia, lo cual se reúne con la estrofa central, lo que llamábamos el aspecto narrativo. Se diría, en ese sentido, que lo que esa estrofa central relata es que hay alguien que se va, un tú, y hay alguien que se queda, un yo. El sintagma "tú y yo" encarnaría un movimiento que restituye y pone en escena un paradigma, compuesto por una verosimilitud, no vanguardista, y una retórica, el modo en que aparece. Segundo, de una puesta en escena del sistema pronominal en crudo, puesto que están sus dos elementos centrales, fundamento de la enunciación.

Por otro lado, observando los espacios que separan las estrofas, que en la línea descendente 'b' son más notables, se diría que aparecen como fosos que separan y aíslan muy evidentemente a un grupo de otro. De ello se desprende que el espacio se hace demora; por lo tanto, se hace tiempo. En consecuencia, el paso de una imagen a otra es más lento que en la primera de las líneas, en la que, en virtud de la regularidad de las separaciones, no había demoras. Dicho de otro modo, la notoria diferencia en las separaciones crea un ritmo diferente, más lento, aunque sin que desaparezca esa transición o ese desplazamiento de subjetividad a objetividad que señalaba como lo más notable en la primera de las líneas.

A su vez, porque las dos líneas siguen direcciones opuestas, la inversión direccional se transforma en espacio connotado, en la medida en que el encuentro de ritmos obliga a leer de otro modo, con un ritmo de lectura diferente. Podríamos, para ilustrar esta idea, suponer que los blancos fueran obstáculos en una lectura: la harían por fuerza más lenta. En otras palabras, esta forma de espacializar connota, pero ¿qué connota? Por de pronto, una demora y, por lo tanto, la conversión de espacio en tiempo y, como ya lo dije, la transición de objetividad a subjetividad, ahora revertida:

Tú y yo

coincidimos
en la noche terrible,

meditación temática
deshojada en jardines.

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

O sea, de tú y yo a locomotoras, gritos, arsenales, telégrafos. Del máximo de subjetividad al máximo de objetividad.

Y esta otra frase en la que muchos críticos se quedaron: "el invierno huesoso tiritita en los percheros". Es decir, tengo frío, pero mediante esta imagen lo estoy objetivando, mi frío se transfiere al invierno que tiritita en los percheros.

Y, por fin, la imagen precedente: "El cielo es un obstáculo para el hotel inverso", apoyada en la que sigue, "las lunas sombrías de los espejos", declararía o tematizaría este movimiento de inversión. No se trataría de un hotel inverso que no sabemos bien qué es o de qué se trata, se trataría de la idea de inversión que aparece aquí declarada como inversión en el movimiento inicial de ida de lo objetivo a lo subjetivo y que ahora va de lo subjetivo a lo objetivo. Este doble movimiento, por lo tanto, autoriza quizás el trazado de la figura de la flecha: ahora vemos que la hipótesis podría tener un elemento de apoyo.

Yo no digo que sea así, digo tan sólo que es una hipótesis, es una figura que uno puede trazar con sus líneas divergentes pero complementarias. Este ir de un punto a otro permite llegar por fin a la pura reverberación final e infinita: "círculos concéntricos", con que termina el poema. Antes había dicho que el paso de una imagen a otra era de brillo, producía un brillo; ahora se diría que esta reverberación final daría cuenta de una estructura, es decir, estaría indicando en qué consiste la estructura de un poema. Sería el punto en el que el poema dice. Lo que dice es una historia, tú y yo; tú te fuiste, yo quedé; pero ahora estaría también diciendo que esta estructuración se produciría en virtud de este giro de las imágenes, de este paso de una imagen a otra como placas sucesivas, pero articuladas; cada una reclama un brillo fugaz al pasar y luego

lo pierde, para dar paso al brillo fugaz que quiere la otra, y todos los brillos fugaces contribuyen al brillo total.

En suma, este poema parecería con una estructura de un "prisma" animado. Esto quiere decir que cuando titula "prisma", lo que hace es mostrar un prisma, pero dentro, en la masa textual misma.

¿Qué es un prisma? En el orden de la geometría, se dice de un prisma "cuerpo terminado por dos caras paralelas e iguales que se llaman bases y por tantos paralelogramos cuantos lados tenga cada base". O sea, conjunto de lados, conjunto de placas, conjunto de imágenes que la mirada sólo puede captar si el prisma gira o si uno gira en torno al prisma.

En astronomía también hay una noción de prisma: "se dice prisma de poco ángulo y mucho diámetro que se coloca dentro del objeto de un anteojo para observar muchos aspectos a la vez".

Si la noción geométrica define el movimiento de estructuración del poema, la noción astronómica definiría la lectura que hacemos de esta noción geométrica.

Todo esto no quiere decir que sepamos mucho más sobre el poema; sólo que el poema funciona con cierto tipo de congruencia, con cierto tipo de unidad, en una mecánica; habría, por lo tanto, una coherencia interna que no estaría dada, como en un poema de tipo romántico o impresionista, por el desarrollo congruente de una idea o de una representación, sino por la relación entre una teoría y las articulaciones poéticas mismas. El poema funcionaría como un objeto.

Todo el aparato conceptual del Estridentismo, más o menos como en Huidobro, culmina en una imagen superior: el avión. En el *Manifiesto Número 3* se habla de la curiosa cruz de un aeroplano y también en "Ecuatorial" se hablaba de un aeroplano y de la cruz. Es un signo y un símbolo perseguido y fugitivo, culminación de la modernidad y al mismo tiempo creador del aquí, es decir, de una historia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADORNO, THEODOR. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- ALCARAZ, JOSÉ ANTONIO. *Hablar de música*. México: UAM, 1982.
- —. *...en una música estelar*. México: Cenidim-Dida, 1987.
- BACIU, STEFAN. "Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes." En *Estridentismo: memoria y valoración*. 33-48.
- BORGES, JORGE LUIS. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- Diego Rivera hoy*. México: INBA / SEP, 1986.
- Estridentismo: memoria y valoración*. México: FCE / SEP, 1983.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, ESTHER. "Acercamiento a la poética estridentista." En *Estridentismo: memoria y valoración*. 134-158.
- JITRIK, NOÉ. *Las contradicciones del Modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.
- LEAL, LUIS. "Realismo y expresión en la literatura estridentista." En *Estridentismo: memoria y valoración*. 62-79.
- LIST ARZUBIDE, GERMÁN. *El movimiento estridentista*. Xalapa: Ediciones del Horizonte, 1926.
- MAPLES ARCE, MANUEL. *A la orilla de este río*. Madrid: Plenitud, 1964.
- —. *Soberana juventud*. Madrid: Plenitud, 1967.
- —. *Vrbe. Super poema bolchevique en cinco cantos*. México: Botas, 1924.
- MONAHAN, KENNETH C. "Preludio al estridentismo." En *Estridentismo: memoria y valoración*. 95-110.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "Los estridentistas y los agoristas." *Los vanguardismos en la América Latina*. Recopilación de Óscar Collazos. Barcelona: Península, 1977. 117-122.
- PALÉS MATOS, LUIS. *Poesía*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1984.
- PRADA OROPEZA, RENATO. "Texto y proyección: los relatos de Arqueles Vela" (# 3, "Algunos elementos narrativos dinámicos de *El café de nadie*, de Arqueles Vela"). En *Estridentismo: memoria y valoración*. 168-170.
- PUYHOL VDA. DE VELA, HORTENSIA LÉNICA. "La narrativa estridentista del intransferible Arqueles Vela." En *Estridentismo: memoria y valoración*. 189-212.
- QUINTANILLA, LUIS (KYN TANIYA). *Avión (1917-Poemas-1923)*. México: Cvltvra, 1923.

- RIVERA, AMALIA. "El Estridentismo conmocionó nuestro arte en los años veinte: List Arzubide." *La Jornada* 4 abr. 1992.
- RUFFINELLI, JORGE. "Las memorias (editadas e inéditas) de Manuel Maples Arce." En *Estridentismo: memoria y valoración*. 111-133.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. "Héctor Pérez Martínez: ¿estridentista o agorista?" En *Estridentismo: memoria y valoración*. 229-240.
- —. *El Estridentismo. México 1921-1927*. México: UNAM, 1985.
- VASCONCELOS, JOSÉ. *El desastre*. Vol. 2 de *Memorias*. México: FCE, 1982.
- VELA, ARQUELES. *Literatura universal*. México: Botas, 1968.