

**“Hay que tirarse de 40 pisos para meditar
en el camino” : hermenéutica de la temporalidad
en la poesía estridentista de Germán List Arzubide**

Alberto Rodríguez González

Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa

Maestría en Humanidades

Línea Teoría Literaria

Asesor Dr. Evodio Escalante Betancourt

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
 CAPÍTULO I	
Hacia una hermenéutica estridentista: de la crítica romántica a la crítica de vanguardia	
<i>Similia similibus curantur</i>	12
Romanticismo vanguardista y vanguardia romántica.....	20
De la crítica romántica a la crítica de vanguardia	39
 CAPÍTULO II	
Una piedra roseta para el estridentismo	
El <i>claxon</i> de Luis Mario Schneider	51
Divergencias y convergencias de la vanguardia	56
Explorando la escritura estridentista	61
Las voces estridentistas: los prismas de Maples Arce	63
Germán List Arzubide: la vanguardia humanizada	64
Salvador Gallardo: estridentismo fisiológico	69
Narrativa estridentista: superación de los géneros y el sujeto fragmentado	70
Vanguardia estética y vanguardia social	75
<i>Horizonte</i>	79
¿Teatro del murciélago o Comino?	80
Comprimido hermenéutico	83

CAPÍTULO III

El tiempo del ahora y la subversión actualista

La revolución será en el tiempo	87
Benjamin, el tiempo del ahora y la dialéctica en <i>estado de detención</i>	98
El actualismo y la revolución poética: la hora perfumada de gasolina	106
El silencio de la quieta reflexión	117
Dinamitar la razón de los horarios	121
El instante del placer, la risa y el juego	126
Noticia inaugural.....	131
Y sin embargo, se mueve: la fábrica estridentista que <i>nada con la corriente</i>	137

CAPÍTULO IV

El cronotopo del umbral y la hermenéutica de la temporalidad

La mirada saturada	151
Cronotopo y sentido: el mundo en el umbral	158
Horizonte de eventualidades: Estridentópolis	163
Un “Silabario” para leer el tiempo	170
CONCLUSIONES	196
APÉNDICE	202
BIBLIOGRAFÍA	236

INTRODUCCIÓN

En 1997, Germán List Arzubide, último sobreviviente del movimiento estridentista, recibía un homenaje nacional por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. Con 99 años acumulados y poseedor de una legendaria vitalidad, su figura parecía hacer efectiva la promesa lanzada por la vanguardia estridentista de que en 1927 habrían inventado la eternidad. No fue así, y el 17 de octubre de 1998 muere a los cien años quizá el último sobreviviente de una generación de artistas cuya labor forjaría el arte mexicano moderno.

A los cien años, List Arzubide se considera una auténtico “joven de cien años”, casi al final del milenio, en 1998 paladeaba con entusiasmo la estridente subcultura del rock, que por aquellos años en México comenzaba a salir de la marginalidad y se felicitaba "por haber alcanzado la época del rock, porque es la conmoción del presente, lo invocador, lo creativo, lo cósmico".¹

Profeta del presente, la figura de Germán List Arzubide es objeto de culto entre una pequeña, pero entusiasta cofradía de auténticos *fans*, tal entusiasmo es –o había sido– poco compartido en los círculos académicos o institucionalizados. La poesía estridentista ha sido poco leída y estudiada, incluso, al menos hasta hace algunos años, no se incluía en los planes de estudios universitarios; vacío que progresivamente comienza a ser llenado tanto en literatura como artes plásticas. A favor del escaso conocimiento de la poesía de Germán List Arzubide, además, claro, de la poca difusión padecida por la poesía en general en estos días, ha trabajado el *ninguneo* histórico

¹ Humberto Sotelo, “(1898-1998) Germán List Arzubide: morir sonriendo”, s/p.

perpetrado contra el movimiento, pero también quizá la misma poesía de List Arzubide ha operado en contra suya. En la obra de Germán List Arzubide, como ya lo advertía el mismísimo Manuel Maples Arce, su compañero de aventuras vanguardistas, “las palabras, en su relación disasocial, nunca llegan a ser lo que en realidad serían”. En esta apreciación que Maples Arce hace en la presentación de *Esquina*, primer libro de List Arzubide, se deja entrever en medio de la ironía cierto velado, pero efectivo reclamo a los *excesos* vanguardistas del poeta. Al referirse a los “maravillosos sucesos ideológicos”, que ocurren en los poemas de List Arzubide, Maples Arce no evita emitir el juicio: son “inusitados accidentes sin escenario y sin expectación. Son cosas que pasan en el poema, pero el poema en sí, nada significa”.² En el comentario de Maples Arce está presente obviamente el sarcasmo cómplice y la irreverencia vanguardista, destacar la ausencia de significación es un gesto que exalta las categorías negativas sobre las cuales, como señala Hugo Friedrich, se construye el arte moderno. Y, sin embargo, el comentario de Maples Arce, reconsiderado desde la perspectiva histórica, donde aparece un anciano diplomático de carrera reduciendo el movimiento estridentista a una ocurrencia de adolescente³, adquiere quizá cierto cariz de reproche al compañero por su vanguardismo exasperado. Quizá, como advertía Clemencia Corte Velasco, List Arzubide, el apasionado ex combatiente revolucionario radicaliza los presupuestos estéticos delineados inicialmente por Maples Arce,⁴ y por tanto esta especie de

² Manuel Maples Arce, “Margen”, incluido en Germán List, *Poemas estridentistas*, p. 138.

³ Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, p. 54. Como contexto a la entrevista con Maples Arce, dice Bolaño: “Paradójicamente, el fundador del estridentismo parece ser el que menos importancia le da al movimiento. Maples tiene ya 76 años. Hace mucho dejó de ser el muchacho que disparaba con dos pistolas a la vez”, p. 54.

⁴ Dice Clemencia Corte Velasco: “List Arzubide tomó muy en serio el precepto de crear y no copiar, de crear una ‘poesía pura de emociones imaginables, sin relación episódica ni situación objetiva’ (como planteaba Maples Arce en su primer manifiesto), puesto que la mayoría de sus poemas es una acumulación de imágenes aparentemente inconexas. Esta característica ha dificultado la recepción del texto a través del tiempo y, en consecuencia, su desconocimiento”. *La poética del estridentismo ante la crítica*, p. 138.

fundamentalismo vanguardista habría dificultado la recepción de la poesía de List Arzubide.

Si nadie es profeta en su tierra, hay algunos que no lo son en su propio tiempo. El de List Arzubide quizá corresponde a uno de esos casos, definidos por el filósofo Bolívar Echeverría como las “extemporaneidades” del siglo XX.⁵ Irónicamente, el actualismo, creado por el movimiento, exacerbado en el caso de la poesía de List Arzubide, lo habría llevado a la “extemporaneidad”, definida ésta por Bolívar Echeverría como la imposibilidad para encontrar interlocutores en su entorno cultural contemporáneo. En abono a la posible extemporaneidad del arte estridentista, se cuenta el hecho de apenas hasta los años 70 comenzaron a surgir cada vez más estudios sobre el grupo.⁶ Una diversificación y pluralidad del campo intelectual mexicano estaría en la base de las nuevas lecturas e interés sobre la vanguardia mexicana; un aporte significativo en este sentido sería la reciente popularidad del escritor chileno Roberto Bolaño, declarado *fan* del grupo y autor de una de las más provocativas entrevistas a los tres autores más visibles del grupo. El interés de Bolaño habría surgido durante su estancia en México en los años 70, cuando se involucra en el grupo poético infrarrealista; esta experiencia se plasma en su novela *Los detectives salvajes* en la cual Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela aparecen como personajes, mientras que Concha Urquiza, la “amiga intrasferible” de los estridentistas

5 Dice Echeverría a propósito de las teorías políticas de Walter Benjamin: “La dimensión política no sólo de la obra de Walter Benjamin sino también de su vida puede ser vista como uno de los ejemplos más claros de ‘disimultaneidad’ o de extemporaneidad que se dieron en el siglo XX. Incluso sus tomas de posición explícitas, que lo alían inconfundiblemente con los movimientos de izquierda y las utopías de una modernidad comunista, incluyen un sesgo de argumentación que está en contraposición con la cultura política contemporánea (...) Apenas ahora, cuando este nuevo siglo comienza, parece llegado el tiempo de considerar el incómodo atractivo que siempre tuvieron las esporádicas intervenciones de Benjamin –a un tiempo lejanas y apasionadas– en el campo del discurso político”. “Benjamin, la condición judía y la política”, p. 28.

6 El concepto de “extemporaneidad”, que podríamos también considerar como una *inactualidad*, adquiere, en el caso del estridentismo, un peculiar carácter irónico si recordamos que su premisa combativa era crear un arte “actualista”.

sería el modelo para Cesárea Tinajero, la mítica poeta que buscan los protagonistas del texto de Bolaño.⁷

En cuanto a la recepción crítica de la poesía de List Arzubide, también su *extemporaneidad* estaría operando en su contra, con la consecuente ausencia de miradas dispuestas a lecturas analíticas, ello combinado con una escasez o desconocimiento en el ámbito mexicano de pertinentes modelos teóricos para describir e interpretar una obra poética en apariencia carente de significación.

Casos de *extemporaneidad-inactualidad* son cada uno de los *ismos* de las primeras décadas del siglo XX, pero quizá sólo en el caso mexicano la condición se ha prolongado considerablemente. Puede decirse pues, que la motivación del presente trabajo es proponer una *actualización* de la poesía actualista de Germán List Arzubide. La finalidad es colocar al conjunto de la obra estridentista y a la poesía de List Arzubide en un diálogo y juego de contrastes con modelos teóricos cronológicamente posteriores, para destacar productivamente los múltiples puntos de contacto entre la estética estridentista y la teoría, con la finalidad de obtener una herramienta poetológica para una lectura crítica de la poesía listiana.

El primer paso es preguntarse hasta qué punto la misma estrategia iconoclasta de los jóvenes vanguardistas operó en su contra, causando su autoexclusión del campo intelectual, pero también, considerar en qué medida la irreverencia estridentista es la

⁷ En *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño ficcionaliza su experiencia al conocer a Maples Arce y recrea la entrevista que en 1976 tuvo con éste. En la novela, Bolaño enfatiza el desdén manifestado por el anciano Maples Arce hacia el estridentismo, al cual consideraba una travesura de juventud sin trascendencia y hace decir a su Maples Arce: “Cree usted que alguien se puede interesar actualmente por el estridentismo?, le pregunté. Por supuesto, maestro, dijo él, o algo parecido. Yo creo que el estridentismo ya es historia y cómo tal sólo puede interesar a los historiadores de la literatura, le dije”. (p. 177). Sólo como muestra de la incidencia de la popularidad de Bolaño en el creciente interés por el estridentismo, baste mencionar que en 2010, Jesús Alejandro Espinosa Gaona, alumno de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX de la UAM-Azcapotzalco presentó como trabajo terminal la tesina "Los detectives salvajes en el café de nadie: un estudio comparativo entre *El Café de Nadie* de Arqueles Vela y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño".

demanda para ser descifrada en su propio código. La exigencia de los estridentistas para ser leídos desde sí mismos encuentra una estructura teórica en las ideas sobre el concepto de crítica de arte de los románticos elaborada por Walter Benjamin.

Si la crítica de la obra de arte debe emanar desde sí misma como un movimiento de autorreflexión, como postulaban los románticos alemanes, la lectura y crítica de la obra estridentista debe soportarse en los propios códigos proporcionados por la obra misma. En la tarea para construir herramientas interpretativas del fenómeno estridentista han participado un buen número de investigadores quienes han mirado con atención a la vanguardia mexicana para descifrar la interlocución por ella planteada y exigida. La fascinación por la urbe, el conflicto amor-odio hacia la modernidad tecnológica, la relación con los movimientos sociales surgidos luego de la Revolución Mexicana, la fragmentación de los sujetos y la conciencia, el amor y la sexualidad, la disputa con los integrantes del grupo de Contemporáneos y sus herederos intelectuales han sido algunas de las claves interpretativas exploradas por la crítica al estudiar al estridentismo, sus autores y obras. Pero el material crítico publicado alrededor de los artistas estridentistas –lejos aún de ser copioso–, menos que reducir su objeto, ilumina nuevos puntos de la constelación vanguardista hacia donde dirigir los aeroplanos críticos.

Los interlocutores del estridentismo y de otras vanguardias han señalado como engranaje destacado de los *ismos*, su resistencia a reproducir los modelos de la temporalidad moderna y convencional (el concepto vulgar del tiempo, Heidegger *dixit*). El arte estridentista, advierte Silvia Pappe, se mueve en “una temporalidad incierta”, en un tiempo “presentista con un futuro que depende enteramente de las perspectivas”.⁸ La incertidumbre obliga la pregunta: ¿Cuáles son los alcances de esta temporalidad incierta,

⁸ Silvia Pappe, *Estridentópolis, urbanización y montaje*, p. 132.

cómo se construye desde los programas estéticos del movimiento y cómo se manifiesta la obra poética de Germán List Arzubide?

Inspirado en las tesis del gran extemporáneo que es Walter Benjamin, el filósofo italiano Giorgio Agamben postulaba en los años 70 que la misión del auténtico revolucionario, como tarea última y primordial, es fundar una nueva temporalidad, pues en ella se subsumen una teoría política y, podríamos agregar, una teoría poética. ¿Habrían los jóvenes estridentistas, autoproclamados revolucionarios, cumplido tal condición postulada desde el concepto benjaminiano del *tiempo del ahora*? En 1921, Manuel Maples Arce lanzaba *Actual No, I* encaramado en su “insustituible categoría presentista”; a los cien años, Germán List Arzubide declara su fascinación por la “conmoción del presente” perpetrada desde el rock. ¿Sería pues esta categórica conmoción presentista equiparable al tiempo del ahora, en el cual, considera Benjamin, se viven la verdaderas revoluciones?

Una revolución de la temporalidad detona no sólo simbólicamente los relojes, deconstruye los procesos de la construcción de significaciones, alcanza lo artístico pero también lo social, incluso obliga a reconsiderar postulados gnoseológicos. Una meditación temporal como la que propone el tiempo del ahora, el tiempo de la crisis y la oportunidad revolucionaria de Benjamin, llega incluso a proponer una provocativa revisión de modelo gnoseológico de la dialéctica hegeliana, a la cual, paradójicamente, propone colocar en estado de *detenimiento* para impulsar la acción revolucionaria.

La pregunta por la naturaleza de la temporalidad estridentista abre la vía para un diálogo entre la revolución temporal de Benjamin y la teoría del cronotopo de Mijail Bajtin. Si para el primero, el tiempo del ahora es la apertura para la oportunidad del cambio social y vía para postular otros modos del conocimiento, para el segundo, la temporalidad, representada en el espacio es la imagen del hombre en desarrollo

confrontado con su mundo. Para Bajtin, la materialización de la temporalidad en el espacio es *ethos* y *pathos*, su representación literaria configura los modos del actuar, del padecer y del conocer de los sujetos literarios. Existen, advierte, tantas representaciones cronotópicas como visiones de mundo. En el imaginario estridentista, Estridentópolis se levanta como el espacio donde se manifiesta la inusitada temporalidad vanguardista, similar al tiempo vertical que Dante había ya hecho emerger desde los círculos del infierno. En el tiempo vertical, señala Bajtin, lo desunido converge y lo separado por la cronología horizontal se une en la simultaneidad. Al abordar la poesía de List Arzubide desde el cronotopo bajtiniano, en el espacio textual se revela una cercanía conceptual entre las tesis benjaminianas y el cronotopo de Bajtin, en la densidad del discurso poético ambos pensadores inician un diálogo reflexivo. “Hay que tirarse de 40 pisos para reflexionar en el camino”, es la invitación al viaje lanzada por la poesía de List Arzubide, esa la divisa estridente donde dialogan el tiempo del ahora de Benjamin y el tiempo vertical de Bajtin.

Durante el viaje detenido en la vertical, la pregunta por la temporalidad se mostrará doblemente productiva: indagar la temporalidad estridentista arroja una luz sobre la poesía de Germán List Arzubide y la manera en que ésta construye sus sentidos; por otro lado, en una dinámica de reflejos y diálogos, los modelos teóricos sobre la temporalidad encuentran en el espacio del poema un momento de nutricional contacto con sus interlocutores.

La ruta trazada para el viaje por la temporalidad estridentista, pasa por los manifiestos, proclamas, entrevistas y conferencias desde donde el grupo lanza sus propuestas estéticas. Al penetrar la obra de List Arzubide, el sendero pasa por sus poemarios insertados dentro de la actividad del grupo: *Esquina*, de 1923; *El Viajero en el vértice*, de 1926 y *Cantos del hombre errante*, este último, aunque no aparece sino

hasta 1960, participa aún de los presupuestos vanguardistas pues se compone de poemas escritos en los años de actividad del grupo (1921-1927). Muestra de lo anterior es que *Cantos del hombre errante* cierra con el poema “Ciudad número 1”, que había aparecido como parte de *El movimiento estridentista*, que List Arzubide publica en 1927 a modo de epopeya pantagruélica del grupo vanguardista. Narración *descronologizada* que funciona como colofón a la diáspora estridentista, *El movimiento estridentista*, es también parte del itinerario. Otro boleto será necesario para recorrer *El libro de las voces insólitas*, último poemario de List Arzubide, publicado en 1986, cuando el poeta acumula casi 90 años de edad. La distancia entre éste y el resto de sus libros, no es sólo cronológica, también es visible una distancia en la temporalidad que los funda. A reserva de un análisis pertinente y necesario, se puede adelantar como futura hipótesis de trabajo que este libro, ya lejos de la labor colectiva de la poesía estridentista, más que por el delirante presentismo, se construye por aquello que Benjamin llama *la rememoración*, entendida como esa conciencia que expresa “antes una solidaridad con los hermanos muertos que con los hermanos por venir”.⁹ Apenas un breve vistazo habrá sobre el libro *Plebe, poemas de rebeldía*, que junto con su teatro y ensayos histórico-políticos forma parte de la obra de militancia y propaganda de Germán List Arzubide, faceta que queda aún como espacio para la inquisición crítica.

⁹ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 82.

CAPÍTULO I

Hacia una hermenéutica estridentista:

De la crítica romántica a la crítica de vanguardia

“Para ver una cosa hay que comprenderla [...]”

Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.

Jorge Luis Borges

There are more things

Similia similibus curantur

En 1923, Germán List Arzubide escribía en su libro *Esquina*, los siguientes versos: *Mutt y Jeff no sabían/ que ella se extravió en mis brazos /por esto la Academia/no la puso en su diccionario,*¹ con los cuales, en tono con la carcajada estridentista que en ese momento comenzaba su efímera sonoridad, buscaba mofarse de la Academia al ponerla al mismo nivel de una tira cómica. Sus versos, aunque hablan en pasado tendrían a la postre una carga profética contra la obra estridentista, pues acabarían como esa “ella”, fuera de los diccionarios de la Academia.

La mofa de List Arzubide es parte de la guerra, que el movimiento estridentista había emprendido contra la Academia o, al menos, con la representación que éstos habían construido de aquélla; tanto así, que el poeta anunciaba épicamente en las primeras estrofas de *Esquina*: “Contra

¹ Germán List Arzubide, “Silabario”, en *Poemas estridentistas*, p. 38.

los Académicos la mañana/ se ha levantado en armas/ y reparte protestas en los programas”.² El *levantamiento armado* se refiere, sin duda, a *Actual No. 1*, el manifiesto que Maples Arce pega en las calles de la ciudad de México para inaugurar el movimiento estridentista y con éste, la guerra contra la Academia. Hay una guerra pues, pero ¿cómo ha comenzado, quién disparó primero, quién invadió las fronteras del otro? Si interrogamos el texto de *Actual No. 1*, encontramos a Maples Arce afirmando su “estridentismo deshiciente y acendrado para defenderme de las pedradas literarias de los últimos plebiscitos intelectivos”.³ Así pues, es la sensibilidad del poeta Maples Arce la que se siente agredida por la sola presencia de cierta literatura, que se le arroja como “pedradas”, por tanto, el levantamiento estridentista se trataría, a sus propios ojos, de una guerra defensiva, lo que justificaría, legitimaría y hasta habría obligado sus ataques a la Academia. Pero, ¿si la defensa es comprensible ante la agresión, lo sería de la misma manera la virulencia de la respuesta estridentista? y, más allá, ¿el contraataque de la Academia, no habría incurrido en una *rudeza innecesaria* al sofocar la revuelta estridentista?

Exasperación, es la palabra que elige Octavio Paz, en *Los hijos del limo*⁴ cuando busca establecer la genealogía de las vanguardias artísticas. Ira, enojo y deseo de causar malestar es lo que se percibe en algunos aspectos de la irrupción estridentista en el México de los años veinte. Si bien el grupo estridentista proclama su razón de ser como la búsqueda de un arte nuevo, de una poética constituida por “una sintaxis colorística”, paralelamente a este programa estético se

² *Ibid.*, p. 33.

³ Manuel Maples Arce, “Actual No. 1”, reproducido por Luis Mario Schneider en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 268.

⁴ Señala Octavio Paz: “La vanguardia rompe con la tradición inmediata –simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura– y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron”. *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, p.161.

presenta, más o menos abiertamente, la intención de detonar la ira del entorno cultural dentro del cual surgen, ese que ellos llaman el “aguachirlismo literario”. Se ha dicho que la provocación deliberada y la búsqueda del escándalo son precisamente algunos de los elementos que definen a las vanguardias. En el caso del estridentismo mexicano, el ánimo provocador alcanza una virulencia no vista ni en sus antecesoras europeas ni en sus contemporáneas hispanoamericanas. La ponzoña estridentista, que acabaría por envenenarse a sí misma, al dirigirse a blancos específicos y no a sujetos abstractos, parece ser mucho más efectiva que la de otras especies vanguardistas.

Explico: ciertamente la apología que el estridentismo hace de la rebeldía y el escándalo – “Maples Arce nació para el escándalo”, declaraba List Arzubide en *El movimiento estridentista*” – estaba ya presente en grupos de vanguardia anteriores. Por ejemplo, el dadaísmo hace del escándalo y la provocación su divisa, pero el tópico adquiere en la vanguardia mexicana una dirección más precisa y apunta a blancos específicos. Recordemos el discurso escatológico y excrementicio de dadá, visible y en el manifiesto titulado *La primera aventura celeste del señor Antipirina*, firmado por Tristan Tzara:

Una necesidad estridente sin disciplina ni moralidad; y escupimos en la humanidad.

Dadá, permanece en el marco de la debilidad europea, es caca después de todo, pero de ahora en adelante queremos cagar en colores bien combinados y adornar el zoológico artístico con la bandera de todos los consulados.⁵

Dadá, pues, escupe contra la humanidad, se considera caca y caca produce. Tal entorno digestivo lo recupera el estridentismo y, en un llamando a la acción, incita en el *Manifiesto Número 2*:

⁵ Tristan Tzara, *Manifiestos Dadá*, reproducido por Ida Rodríguez y Rita Eder en *Documentos Dadá*, p. 141.

“Caguémonos: primero en la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela”.⁶ Hay pues, una distancia simbólica importante entre escupir a la humanidad, en la que estamos todos y no hay nadie, que cagarse en uno de los próceres de la patria. Cuando el estridentismo identifica a sus enemigos, los aliados del deplorable arte caduco, lo hace con nombre y apellido, sin importar si éstos ocupan puestos de poder en el aparato cultural, mientras que el dadaísmo identifica a sus adversarios sólo por generalidades, por ejemplo en el *Manifiesto Dadá 1918*, cuando señala la necesidad de que la nueva literatura estalle en la página como una literatura escrita por los hombres nuevos en un mundo bamboleante, denuncia a “los medicastros literarios”, que ante la imposibilidad de comprender al arte nuevo, pretenden arreglarlo:

Por una parte tenemos un mundo bamboleante, en desbandada, ayuntado a los cascabeles de la escala infernal; por otro lado hombres nuevos. Bruscos, inquietos, cabalgando en sollozos. Mundo mutilado, y los medicastros literarios, con manía de mejorarlo.⁷

En las diatribas estridentistas, el *medicastro literario* adquiere nombre y apellido, nada menos que en la figura de Enrique González Martínez, una de las figuras del campo intelectual mexicano de los años veinte, a quien en *Actual No. 1* se le acusa de propagar como plaga el “estilicidio intelectual”:

Excito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas [...] a

⁶ Manuel Maples Arce, Germán List y Arqueles Vela, *Manifiesto estridentista número 2*, reproducido por Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 277.

⁷ Tristan Tzara, *ibid.*, p. 144.

todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales [...] los excito en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las filas lucíferas...⁸

Si dadá está en contra el “futuro”, como declara en el *Manifiesto Dadá 1918*, el estridentismo está en contra de Enrique González Martínez, y también en contra de Gabrielito Sánchez Guerrero y sus “babosadas” literarias; de don Felipe Neri del Castillo, que sólo se ocupa en “embriagar a sus musas rezanderas”; de Manuel Rivanedeyra Palacio, “momia presupuestiva”; de don José Miguel Sarmiento, “recitador de proxenitismos familiares”; y de los “estanquillos literarios” Don Delfino C. Moreno y Enrique Gómez Haro.⁹ Si el futuro denostado por el dadaísmo resiste indemne cualquier embate, los adversarios del estridentismo respondieron a golpes, tal como refiere el propio Germán List Arzubide, cuando recuerda la reacción a la publicación en Puebla del *Manifiesto Número 2*:

Vimos un grupito en la calle y oímos una voz que decía: "ahí vienen". Cuando nos acercamos, uno de ellos se me echó encima y me tiró un bastonazo, de ahí comenzó un fuerte altercado hasta que intervino la gente para separarnos... A los pocos días los estudiantes del Colegio del Estado me golpearon.¹⁰

La postura desafiante de dadá se matiza cuando describe la lectura, que espera para sus obras. El dadaísmo se vuelca contra sus eventuales espectadores, cuestiona sus afanes por intentar

⁸ Manuel Maples Arce, *op. cit.*, p. 273.

⁹ *Manifiesto número 2*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰ Citado por Leticia López, en *Un suspiro fugaz de gasolina, los murmullos estridentes de Salvador Gallardo*, p. 63.

comprender la textualidad vanguardista y sin embargo el ataque no es necesariamente contra el espectador, sino a su afán por seguir operando dentro de un sistema cerrado de significados. Por ello, el dadaísmo se toma la molestia, cuasi didáctica, diría yo, de recomendar al espectador abandonar la pretensión de comprender algo ahí donde no hay nada para comprender:

El espectador es un intrigante si trata de explicar una palabra: (conocer). [...]

Explicar: diversión de panzas rojas en molinos de cráneos vacíos.

DADÁ NO SIGNIFICA NADA¹¹

Al plantear la posibilidad de ganar prosélitos, dadá ofrece un viraje en apariencia democrático, por llamarle de algún modo, y si no fuera por el riesgo del anacronismo, incluso podríamos decir, políticamente correcto. En efecto, dadá lanza su programa estético, pero deja a sus receptores la libre elección de sumarse a él o permanecer ajenos, sin coerción ni amenaza, y aclara:

Hablo por mí, pues no deseo convencer. No tengo derecho de arrastrar a otros a mi río; nadie está obligado a seguirme y cada quién tiene su propia manera de practicar su arte [...] Así pues, dadá nace de una necesidad de independencia, de desconfianza en la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad.¹²

En contraparte, cuando se trata de enfrentarse al lector o de hacer proselitismo, el estridentismo sube el volumen y el desafío se torna en agresión. Si el desdén dadaísta al espectador es hasta cierto punto condescendiente, en el estridentismo, la exigencia a su receptor adquiere un cariz

¹¹ Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá 1918*, reproducido por Ida Rodríguez y Rita Eder, *op. cit.*, p. 141.

¹² *Idem.*, p. 141.

pendenciero y se refiere a su lector en tonos insultantes, por ejemplo en el número 1 de la revista *Irradiador* increpan en su “Irradiación Inaugural”:

Es probable que la supraestandarización de los sistemas, sea para Ud. un ideal suprematista. Ud. es un hombre extraordinario. ¿Sabe Ud? He aquí el sentido espectacular de una teoría novísima. Ud. es un subvercionalista específico. Pero Ud. no se entiende a sí mismo: quizá es Ud. todavía un imbécil; Ud. tiene talento.¹³

El exabrupto se radicaliza cuando la vanguardia mexicana busca ganar adeptos, y en una retórica del enfrentamiento, establece tajante el *están conmigo o contra mi*. Por ello, en la batalla por el arte nuevo, la victoria sólo puede estar del lado estridentista, fuera de ellos sólo existe la mentira, la indignidad, la podredumbre y la impotencia. Por ello, a manera de anatema, proclaman:

Como única verdad, la verdad estridentista. Defender al estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes... Sólo los eunucos no están con nosotros.¹⁴

A partir de ciertas malas lecturas del estridentismo, se ha insistido en su calidad de pastiche de las vanguardias europeas precedentes, no obstante con la breve exposición anterior, vemos que con él, la irreverencia vanguardista se radicaliza y adquiere un sabor picante intenso. *En elevación y caída del estridentismo*, Evodio Escalante se refiere al carácter profético de ciertos versos y pasajes de la

¹³ “Irradiación inaugural”, reproducido por Carla Zurián en *Fermín Revueltas, constructor de espacios*, p. 48.

¹⁴ *Manifiesto estridentista número 3*, reproducido por Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 277.

obra estridentista similares a los citados aquí, y los identifica como uno de los factores involucrados en la creación de una “hermenéutica de la exclusión” contra la misma vanguardia estridentista, la cual habría sido derrotada al fin en su guerra contra la tradición, debacle de la cual aún no se ha repuesto. Señala, sin embargo, la necesidad de que la crítica literaria mexicana desarrolle por fin un “espacio de comprensión” desde el cual lograr valorar el papel del movimiento estridentista en la construcción de la cultura mexicana contemporánea.¹⁵

Al estudiar el discurso descalificador con el cual cierta parte de la crítica literaria se ha referido al estridentismo, Escalante advierte que el crítico interesado en valorar al estridentismo deberá “arreglárselas por sí mismo sin contar con el respaldo de la fuerza autovalidadora que genera una tradición”¹⁶. Surge entonces como tarea pendiente la construcción de ese *espacio de comprensión* donde el estridentismo encuentre *su* lectura. Contribuir a la construcción de ese espacio es, pues, el propósito de este trabajo.

Un primer problema antes iniciar la tarea es plantear desde qué plataforma teórica podría desarrollarse una herramienta adecuada a tal fin, en otras palabras, la pregunta es ¿cómo superar la hermenéutica de la exclusión para proponer en su lugar una hermenéutica apropiada para la obra estridentista, es decir, una especie de *hermenéutica estridentista*? Si, como señala Escalante, los estridentistas habrían contribuido a dar el portazo, que a la postre los dejaría fuera de la tradición, y si el espacio de comprensión ha estado cerrado a la obra estridentista, la tarea pendiente es, por tanto, la creación de dicho espacio comprensivo. Aplicando la máxima homeopática *similia similibus curantur*, podemos aventurar la hipótesis de que la construcción

¹⁵ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

del espacio comprensivo debe provenir de la misma cerrazón sobre sí mismo de la cual hacía apología el grupo estridentista.

En este contexto, mi propuesta es que la comprensión de la obra estridentista debe buscarse en el interior mismo del universo vanguardista, es decir, para hacer la crítica de la obra vanguardista, ésta ha de surgir de la obra misma, como ya señalaba tempranamente el romanticismo alemán, tal como lo señala Walter Benjamin en su obra temprana *El concepto de crítica de arte del Romanticismo alemán*, donde muestra que la crítica de arte ejercida por el primer romanticismo se funda en una base teórica bien definida. La caracterización de Benjamin de la crítica de arte romántica, entendiéndola como una forma de autoconocimiento, que emerge de la obra misma como parte de un proceso de reflexión universal, es una concepción presente también en el estridentismo, el cual, dentro de su desafío autoexcluyente, sólo estaría reclamando ser leído en sus propios términos.

Romanticismo vanguardista y vanguardia romántica

En este punto podría objetarse que identificar los conceptos románticos con la escritura estridentista puede resultar un anacronismo o impostura teórica. En respuesta a esta objeción, es necesario puntualizar que distintos estudiosos han documentado la filiación romántica de las vanguardias, cuyas líneas conceptuales estarían ya fijadas primariamente en el programa estético del romanticismo.

Uno de los autores que ha explorado el nexo romanticismo-vanguardia ha sido Octavio Paz, quien en un breve comentario en el prólogo a la celebre antología *Poesía en movimiento*, de 1966, hace una defensa de la poesía estridentista frente a la descalificación lanzada por los Contemporáneos, quienes desdeñaban la obra de Manuel Maples Arce a causa de sus

“deplorables regresiones románticas”.¹⁷ El comentario es considerado por el Nobel mexicano como una acusación miope, pues, afirma, el espíritu romántico sería precisamente el impulsor de toda tendencia renovadora en el arte, por ello “Apollinaire y Mayakowski fueron románticos y el surrealismo se declaró continuador del romanticismo”.¹⁸

Este breve comentario de Paz será desarrollado ampliamente y años después, en 1972, publica *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, donde lanza la tesis de que el arte de la modernidad en su totalidad procede de las ideas románticas. Para Paz, el desarrollo del arte moderno está trazado como una continuidad desde el arte romántico, pasando por el simbolismo y el modernismo hispanoamericano para desembocar en los movimientos de vanguardia.

Al proponer una genealogía del romanticismo, Paz identifica el origen de éste como una consecuencia directa de la modernidad, de la cual surge como reacción crítica a ella misma. Para Paz, la modernidad es el producto del imperio de la razón crítica, esta razón, en cuanto proceso reflexivo, deviene ella misma en una autocrítica, que por tanto se cuestiona a sí misma. En otras palabras, la conciencia crítica de la modernidad, se convierte en autoconciencia crítica, que al cuestionarse a sí misma, inicia un movimiento autodestructivo, que verá una de sus formalizaciones en las ideas del romanticismo y su rechazo a ciertos valores de la modernidad. En este movimiento de autodestrucción, Paz identifica el principio rector de la misma modernidad.¹⁹ Si la modernidad contiene en sí misma su destrucción, entonces el romanticismo emerge de la modernidad para ponerla en crisis, por ello, considera Paz, “el romanticismo fue la reacción de la conciencia burguesa frente y contra sí misma –

¹⁷ Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, p. 157.

¹⁸ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 17.

¹⁹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 49.

contra su propia obra crítica: la Ilustración”.²⁰ Así, la modernidad genera su propia visión crítica en la figura del romanticismo, el cual de manera paradójica encarna a la modernidad misma y se convierte así en “la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada”.²¹

En la lectura de Paz, al caracterizar al romanticismo como una manifestación de la autoconciencia de la modernidad, es inevitable escuchar la resonancia de las tesis hegelianas que postulaban el movimiento de la autoconciencia como uno de los momentos del espíritu en su camino hacia el saber absoluto. Cuando Paz señala que el pensamiento moderno fundado en un ejercicio de la crítica necesariamente llega a la crítica de sí mismo, lo cual a su vez deviene en un principio autodestructor del mismo pensamiento moderno, no está sino en cierta medida partiendo del modelo dialéctico, que postula Hegel como principio elemental para el desarrollo del espíritu.

Recordemos que en la *Fenomenología del espíritu*, Hegel, al analizar el desarrollo del espíritu hacia el saber absoluto, identifica tres momentos necesarios: la conciencia, inmediata o sensible; la autoconciencia y finalmente la razón, pero estas tres fases no son formas o estados acabados e inmutables, sino que son las manifestaciones del espíritu, que, en el proceso de conocerse a sí mismo, transita cíclicamente de un extremo a otro. La idea de este tránsito, entendido como un automovimiento del espíritu, es fundamental en el pensamiento de Hegel, pues considera que el único conocimiento real surge del movimiento de este “sistema”, al cual define como “ciencia”.²² En consecuencia, la verdad, que es el todo del espíritu absoluto, sólo podrá surgir como el producto del devenir del propio espíritu, como un largo y

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

²¹ *Ibid.*, p. 121.

²² W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 18.

sinuoso camino que el propio espíritu debe recorrer desde sí y hacia sí mismo, por ello señala Hegel:

Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente *resultado*, que sólo al final es lo que es en verdad, y en ello precisamente estriba su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo.²³

En este sistema en movimiento, la fuerza que dispara el movimiento de la conciencia a la autoconciencia y de ésta a la razón, es la reflexión, pues es ella el motor indispensable para el devenir del espíritu. La conciencia sólo puede llegar a la autoconciencia y ésta a la razón a partir de la reflexión que se toma a sí misma como objeto; pues la reflexión es la “conciencia de sí” del propio ser en su tránsito del puro “ser en sí” hacia el “ser para sí”. De esta manera, la reflexión, se constituye como la fundadora del *ser para sí*, pues ella es “la razón cultivada que se ha hecho a sí misma lo que es en sí”.²⁴

A partir de la reflexión, la conciencia logra tomarse a sí misma como objeto de su reflexión, con lo cual llega a ser autoconciencia, la cual, a partir del movimiento de la reflexión, “ha encontrado la cosa como sí misma y se ha encontrado a sí misma como cosa”, es a partir de este instante de autopercepción, que la reflexión se desdobra sobre sí misma, de tal suerte que “la autoconciencia es el espíritu que abriga la certeza de tener la unidad consigo mismo en la duplicación de su autoconciencia y en la independencia de ambas”.²⁵ En esta

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 208.

figura de la autoconciencia, que en un desgarramiento, se duplica para tomarse a sí misma como objeto de su conocer, encontramos ya la idea de Paz, cuando ve en el Romanticismo como una manifestación de la autoconciencia del pensamiento moderno, que se ha duplicado a sí mismo, para realizar un movimiento de autorreflexión crítica. Así, la modernidad, en cuanto un momento del devenir del espíritu sobre sí mismo, se desarrolla hacia la autoconciencia y con ello se duplica a sí misma en la forma del romanticismo.

Señala Paz que el romanticismo se presenta como el aspecto negativo de la modernidad, que al poner en crisis ciertos elementos de ésta, se convierte en un principio autodestructor de la misma modernidad. Tal noción de la negatividad como elemento necesario del conocimiento está también ya planteado por el modelo dialéctico de la *Fenomenología del espíritu*. Así, por ejemplo, Hegel describe la negatividad como la desigualdad simultánea entre el sujeto y sustancia, y de la sustancia con respecto de sí misma, es decir que en el modelo de Paz, la negatividad, que el romanticismo representa con respecto a la modernidad, sólo es la inadecuación de ésta consigo misma, toda vez que ella es incapaz de reconocer en el romanticismo su propia autoconciencia, pues como explica Hegel, “lo que parece acaecer fuera de ella (la modernidad en este caso) y ser una actividad en contra suya es su propia acción y en ella muestra ser esencialmente sujeto”.²⁶ En el modelo hegeliano, cuando la autoconciencia logra superar la simplicidad que opone lo negativo a lo positivo, cuando el espíritu logra al fin tomarse como objeto de sí mismo, llegamos entonces al reino del saber, del ser como puro ser sí mismo o como concepto.

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

La caracterización del romanticismo como la negatividad de la modernidad, postulada por Paz, sería para Hegel uno de los momentos necesarios para la conformación del saber del espíritu, puesto que lo falso o negativo es una condición necesaria de lo verdadero, y explica:

Lo falso sería lo otro, lo negativo de la sustancia, que en cuanto contenido del saber es lo verdadero. Pero la sustancia es esencialmente ella misma lo negativo, en parte como diferenciación y determinación, del contenido y en parte como una *simple* diferenciación, es decir como sí mismo y como saber en general.²⁷

En suma, si el romanticismo es caracterizado por Paz como producto de la modernidad a la vez que reacción contra ella misma, y si éste se formaliza como el principio negativo y autodestructor de la modernidad, la relación entre ambos será inevitablemente problemática. El romanticismo, en cuanto es identificado por Paz como el padre de la vanguardia y el arte moderno, heredará a sus vástagos su crítica y el ánimo destructor dirigido a la modernidad.

Sin embargo, en la dialéctica hegeliana, la oposición entre el romanticismo y modernidad, entendidos ambos como principios negativo y positivo, sería sólo aparente, y es necesario entender tal contradicción más bien como un momento en el devenir dialéctico del espíritu hacia el absoluto. Así, en la *Fenomenología del espíritu* la tensión entre lo bueno/verdadero y lo malo/falso, entre lo positivo y lo negativo es apenas una ilusión de la “*conciencia simple*”, oposición que idealmente debiera ser resuelta en el saber absoluto del espíritu. Por ello, cuando el espíritu llega a su plenitud y habla de sí mismo y en torno a sí mismo supera la aparente oposición y “logra la inversión de todos los conceptos y realidades”

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

en un discurso cercano a la pura “chifladura”, dado que “este espíritu, en su discurso invierte todo lo monótono, porque esta igualdad consigo mismo es solamente una abstracción y es en realidad la inversión en sí misma”.²⁸ Lo que para Paz es una relación de tensa oposición entre el romanticismo –y con él la vanguardia y el arte moderno– y la propia modernidad, en la dialéctica hegeliana, hasta donde este breve análisis me permite dilucidar, es una antítesis cuya existencia y superación es necesaria dentro del devenir del espíritu como autoconciencia. Así, pues, la relación entre arte romántico y la modernidad misma puede ser entendida a la manera hegeliana como un momento dialéctico o como una oposición autodestructiva, según la lectura de Paz, pero la constante entre ambas interpretaciones será entonces la tensión. Con la aparición de la vanguardia en cuanto continuadora del romanticismo tal relación conflictiva llegará, para Paz, al nivel de la “exasperación”.

En el caso de la vanguardia, o las vanguardias, mexicanas es posible identificar dicha relación problemática en las tesis de Evodio Escalante, para quien la vanguardia mexicana es de carácter híbrido, puesto que “se lanza contra el futuro a la vez que se retrotrae, que exalta la modernidad a la vez que no deja de resistirla, como si al apostar por la transformación de todo lo existente la estremeciera la angustia de lo desconocido”.²⁹ Tal ambivalencia deseo-horror ante el cambio, que significa la modernidad, Escalante la identifica claramente en el poema *Vrbe* de Manuel Maples Arce, donde la revolución rusa es exaltada y temida a la vez.³⁰

Otro ejemplo de tal relación problemática del estridentismo con la noción de modernidad es estudiada por Katharina Niemeyer, al advertir que en los imaginarios sociales postrevolucionarios, la idea de modernidad se relacionaba con el proyecto porfirista, por lo

²⁸ *Ibid.*, p. 308.

²⁹ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 43.

³⁰ *Ibid.*, p. 47.

tanto los jóvenes vanguardistas eluden el uso explícito del término y prefieren designar su estética como “actualista”, en lugar de moderna, como parte de la batalla, que emprenden por resignificar el concepto de modernidad.³¹ Por otro lado, explica Niemeyer, los estridentistas luchan también contra el modernismo literario, frente al cual se presentaban a sí mismos como la modernidad “verdadera”, la que se vive cotidianamente, presencialmente, en la realidad de la urbe. Como manifestación de esta batalla contra la “falsa” modernidad, explica la autora, en los textos estridentistas los tópicos usualmente identificados con el modernismo literario aparecerán como violentados por elementos de la modernidad técnica, así aparecerán, por ejemplo, los “autos pederastas” que “desfloran el crepúsculo”.³²

En el ataque sistemático del estridentismo contra el modernismo literario como encarnación del pasado estaría operando uno de los principios epistemológicos que Paz identifica con la modernidad artística surgida con el romanticismo: la pasión crítica que se vuelve contra sí misma como autodestrucción. Paz explica que tal espíritu crítico no construye sistemas invulnerables y estables, pues cada nuevo paradigma, al surgir ya contiene en sí mismo su propia destrucción; por tanto, el arte de la modernidad es “un camino en continuo hacerse y deshacerse”³³ con lo cual se instaura el predominio del cambio y la variación.

Además de los principios epistemológicos, para Paz el elemento que sintetiza y engloba el vínculo de la vanguardia con el romanticismo es el proyecto de unir arte y vida, poesía y revolución, en una praxis totalizante:

³¹ Katharina Niemeyer, “Esta canción no está en los fonógrafos”: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos”, p. 6.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 49.

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir arte y vida. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje, fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida. La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo en los románticos que en la vanguardia, y en los dos casos se bifurca en direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y la revolucionaria.³⁴

Este ánimo de unir arte y vida se manifiesta en el caso del estridentismo tanto a nivel del discurso estético y programático como en su participación en proyectos de desarrollo social, como el emprendido durante su trabajo en el gobierno del general Heriberto Jara en Veracruz.

Como muestra del primer caso, ya en los manifiestos del grupo aparece un léxico singular, a través del cual buscan identificarse con la subversión social. Así, en *Actual número 1*, Maples Arce se planta en lo que él llama su “insustituible categoría presentista, equilateralmente convencida y eminentemente revolucionaria”.³⁵ Para el segundo manifiesto aparece el llamado a exaltar “las explosiones obreriles que estrellan los espejos en los días subversivos”.³⁶ Ya para el *Manifiesto número 3*, dan por consumada la “revolución social” y una vez establecido “el reinado de la Internacional” consideran necesario la existencia de un arte nuevo para la nueva sociedad. Por ello llaman a los jóvenes a “CREAR una arte puro que tienda siempre a un plano de superación y abstraccionismo”.³⁷

Sobre la apropiación simbólica de la Revolución Mexicana por parte del movimiento estridentista, Niemeyer considera que la publicación de *Vrbe*, de Maples Arce, representa el

³⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁵ Manuel Maples Arce, *op. cit.*, p. 267.

³⁶ Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 277.

³⁷ *Ibid.*, p. 279.

intento por dar “un sentido nacional y global a la Revolución Mexicana dentro de la modernidad, y ello, a través de imágenes verbales capaces de corresponder vivencias y percepciones colectivas”.³⁸ Por su parte, Luis Mario Schneider apunta que es precisamente en el momento en que el estridentismo “se adhiere como ideología a la Revolución Mexicana”³⁹ cuando adquiere su propia personalidad y configura una estructura de tipo social.

En cuanto a la intención de llevar a los hechos la idea romántica de fusionar arte y vida, el movimiento estridentista se involucra en la labor social emprendida desde el gobierno de Heriberto Jara, donde realizan ediciones populares de textos educativos y lecturas clásicas. Como parte de esta actividad, desde la revista *Horizonte*, además de publicar trabajos creativos de corte vanguardista, lanzan la campaña para crear la Universidad Veracruzana y publican manuales de higiene e instructivos para mejorar la productividad del campo. Tal actividad, considera Francisco Javier Mora, “consiguió dar al estridentismo un sentido ético definido en términos de preocupación social y de comunión con las ideas revolucionarias del momento”.⁴⁰

La raíz romántica de las vanguardias y el arte moderno es estudiado también por Konrad Paul Liessmann, en *Filosofía del arte moderno*, y en el capítulo “El Romanticismo como anticipación de la Modernidad: mito, ironía y significado profundo”, explora el proyecto revolucionario de las vanguardias. Liessmann ubica la génesis del *pathos* revolucionario de las vanguardias precisamente en la esperanza romántica de que la realización de ideas estéticas del arte no sólo ofrece una ocasión de goce a sus receptores, sino que éstas tendrían la capacidad de crear al menos modelos que “prometen una vida mejor”. El autor advierte, sin

³⁸ Katharina Niemeyer, *op. cit.*, p. 6.

³⁹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁰ Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, p. 65.

embargo, que dicho aspecto de crítica social es ajeno a la construcción de utopías concretas, pues la pretensión revolucionaria del romanticismo y de la vanguardia es la búsqueda de una libertad por antonomasia, casi de carácter abstracto. Lo que pretende el arte de la modernidad, señala, es que a partir del juego de las fuerzas imaginativas, al menos para una obra específica, lograr “la unidad perdida de razón y sentimiento en la imbricación mutua de método racional y creación intuitiva”, por ello:

... se evidencia como motivo romántico el hábito de crítica social de las vanguardias estéticas, su polémica contra el Estado y la burguesía, lo que a su vez hace plausible cómo pudo suceder que estas vanguardias se trocarán tan fácilmente en religiones seculares del arte: esto formaba y forma parte de su programática silenciada .⁴¹

En su análisis, Liessmann examina el fragmento 116 del *Ateneo*, publicado por Friedrich Schlegel en 1798, al cual considera un texto seminal para el proyecto romántico, en el cual, afirma el crítico, estarían ya condensados buena parte de los principios estéticos de arte de vanguardia. En el fragmento 116 del *Ateneo*, Schlegel postula que:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su determinación no es sólo reunir todos los géneros separados de la poesía y poner a la poesía en contacto con la filosofía y la retórica. Quiere, y también debe, ora mezclar, ora fundir, poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, volver la poesía viva y sociable; y la vida y la sociedad, poéticas; poetizar el chiste, y llenar y saciar las formas del arte con una materia

⁴¹ Paul Liessmann, *Filosofía del arte moderno*, p. 54.

flexible para la configuración y vivificar con las vibraciones del humor. Ella abarca todo lo que es poético, desde el más grande sistema del arte, que a su vez comprende en sí diversos sistemas, hasta el gemido, el beso que el niño poetizante exhala en un canto espontáneo [...] La manera romántica de poetizar está aún en desarrollo; es más, su verdadera esencia consiste en que eternamente sólo puede devenir sin estar jamás consumada. Ninguna teoría puede agotarla, y sólo una crítica divinatoria podría osar pretender caracterizar su ideal. Sólo ella es infinita, así como sólo ella es libre, y lo que reconoce como su ley primera es que el arbitrio del poeta no soporta sobre sí ninguna ley.⁴²

⁴² Citado por Liessmann, *op. cit.* p. 55.

Reproduzco como referencia el texto íntegro del fragmento 116 del *Ateneo*, de Schlegel:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen . Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein. *Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragmente.*

La versión esta tomada del sitio [zeine.org](http://www.zeine.org), meine bibliothek.

(<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>),

consultado el 18-06-2011. La fuente citada por el sitio es Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.

Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, pp. 165-256.

En este fragmento del *Ateneo*, Liessmann identifica las bases conceptuales de las vanguardias, a saber: la supresión de las fronteras entre los géneros, la infinitud del proceso creativo, el carácter artístico de los objetos cotidianos, la estatización de la vida, la confianza en la creatividad de los niños y la soberanía del artista.⁴³

Además de los comentarios de Liessmann, es fundamental destacar la densidad del breve texto de Schlegel, donde sintetiza un complejo programa para la poesía romántica, la cual es caracterizada como un “devenir eterno”, como un puro movimiento siempre en “desarrollo”. De tal modo, la poesía romántica, en cuanto puro fluir infinito, se presenta como inaprensible para alguna teoría, que pretenda fijarla en la permanencia y “agotarla”, pues ello implicaría condenarla a la finitud, contra la cual la misma poesía romántica se ha rebelado. Así, de acuerdo con Schlegel, la poesía romántica exige para sí “una crítica divinadora”⁴⁴ que no pretenda inmovilizarla, sino que al caracterizarla participe de la pura progresión hacia la idealidad, que es la poesía misma.

Esta concepción de la poesía del romanticismo como devenir nunca concluido, será fundamental en las ideas de la vanguardia estridentista, la cual manifestaba la intención de crear un arte que se mantenga siempre en movimiento, siempre inmerso en el proceso de

⁴³ Paul Liessmann, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴ Se ha advertido que las ideas de Schlegel sobre una crítica de carácter *divinatorio* para la poesía romántica deben mucho a las tesis de su amigo Friedrich Schleiermacher respecto al proceso de interpretación de la obra de arte. Para una breve exposición de lo anterior remito al texto “La hermenéutica romántica: F.D.E. Schleiermacher y Friedrich Schlegel”, incluido en el libro *Teoría literaria y literatura comparada*, de Jordi Llovet, Robert Caner, Nora Catelli, pp. 214-220.

En dicha obra se explica que, en la hermenéutica de Schleiermacher, la interpretación puede constar de dos procedimientos: la comparación y la divinación. La divinación no debe ser entendida en un sentido religioso o místico, sino, como “la proyección o anticipación de sentido en el proceso de interpretación. Es decir, el término ‘divinación’ se refiere a dos cuestiones básicas de la hermenéutica que se hallan íntimamente vinculadas: la estructura del ‘círculo hermeneúutico’ y los efectos de la temporalidad en el acto de la comprensión”.

construirse a sí mismo y que sea capaz de evadir la quietud-permanencia de la obra. En este contexto destaca la apreciación de Silvia Pappé, quien advierte que, en el universo estridentista, todo está en un proceso no acabado, sin clausura posible, y agrega que todo en el ámbito estridentista es “una construcción incompleta”. Este proceso sin clausura afecta tanto a personajes, hombres y mujeres, como a la ciudad, y al mismo lenguaje poético. Por ello en los textos estridentistas señala:

Todo está en proceso de hacerse en estos textos, y se hace, casi siempre, por voluntad propia: la mujer, el hombre, el espacio por el que se transita (la ciudad, el café), el tiempo, incluso los referentes, el lenguaje poético se expresan mediante ideas y deseos de hombres y mujeres claramente incompletos, en proceso, relacionados con la cultura.⁴⁵

Este movimiento sin clausura, gracias al cual la poesía se construye a sí misma para no agotarse jamás, renovándose a cada instante, es posible identificarlo como elemento fundamental en el arte estridentista a partir de la lectura de Pappé, cuando advierte que en la ciudad de los estridentistas, Estridentópolis, la permanencia no existe:

En Estridentópolis, por las características de sus espacios, de sus personajes y la temporalidad, no hay soluciones, todo es siempre inalcanzable, todo regresa al punto de partida, o se transforma, o escapa o no se puede integrar por lo fragmentario a no

⁴⁵ Silvia Pappé, *Estridentópolis, urbanización y montaje*, p. 98.

ser en el propio imaginario de los personajes cuya relación con su entorno, y de éste con los horizontes, está siempre a punto de suceder.⁴⁶

El universo estridentista se presenta como un mundo inasible, donde la permanencia no existe, es una esfera donde todo está siempre en *proceso* como construcción nunca terminada, en constante devenir hacia sí mismo, de la misma manera como debía ser la poesía romántica para Schlegel. Esta concepción es identificable en algunos de los textos críticos y programáticos de los estridentistas, por ejemplo, cuando Maples Arce comentaba *Esquina*, de Germán List Arzubide, destacaba la manera en que los textos listianos superan la organización lineal, que tiende al cierre de la significación de la obra y, por el contrario, se proyectan hacia un proceso permanente de significación, que se niega a concluir:

Hay muchas y muy ondas virtudes en el libro de Germán List Arzubide. De su teclado imaginal se concluye un tematismo sugerente. En todo el hay, hay un temblor espiritual, una palpitación oculta. Las palabras, en su relación disocial, nunca llegan a ser lo que en realidad serían. Sus poemas, han perdido por completo el carácter episódico.⁴⁷

Por su parte, el propio List Arzubide, en el texto “Cuenta y balance”, al hacer un recuento del movimiento, hace eco de esta noción y coloca a la obra estridentista fuera de un futuro cerrado y acabado, donde, considera acabaría por extinguirse. En este texto, List Arzubide lanza a la poesía estridentista al devenir eterno de la poesía romántica:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁷ Manuel Maples Arce, “Margen”, en Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p. 138.

Y estando en el ayer, somos más de un mañana eterno al que no queremos llegar para no tener fin. De esta manera nos imponemos siempre en el presente, en el límite justo donde se desborda lo que todavía no existe, lo que ha sido y se presente, lo que se espera. Así seguiremos siendo nosotros como antes, los únicos que existimos más allá de las sombras pegajosas.⁴⁸

La poesía estridentista, no concluye, se mantiene siempre en el umbral, a punto de suceder, su ser, no es estático ni acabado, es un ser que “se desborda” a sí mismo y sólo es en el puro “estar siendo”, en el puro suceder.

Otra de las ideas elaboradas en torno a la noción de obra de arte desarrolladas por el romanticismo y que estaría también en la base de las construcciones vanguardistas es el concepto de ironía estética. Al respecto, el español Domingo Hernández explora en *La ironía estética. Estética Romántica y arte moderno*, la manera como tal principio es fundamental en el desarrollo del arte moderno, del romanticismo a las vanguardias históricas y hasta las llamadas post-vanguardias. Hernández advierte de entrada que, si bien Schlegel no hace una definición explícita del término, en la ironía romántica nada tiene que ver la figura retórica o la ironía socrática. Sin embargo, Hernández reúne una serie de fragmentos de Schlegel que permiten entrever la función de la ironía romántica, y cita los fragmentos :

La ironía es la forma de lo paradójico

La ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos, y su infinita plenitud.

La ironía es una parábasis permanente.

⁴⁸ Germán List Arzubide, “Cuenta y balance”, reproducido por Francisco Javier Mora, *op. cit.*, p. 72.

La ironía es meramente el equivalente de deber ir al infinito.

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, al cual podríamos definir como belleza lógica.⁴⁹

Para Hernández, la presencia de términos como paradoja, caos y parábasis muestran que la intención de la ironía romántica es oponerse a la sistematización del conocimiento, la cual se presenta, pues, como un principio constante de ruptura. En síntesis, para el crítico:

La ironía relativiza toda finitud y el individuo se supera a sí mismo, con lo que la ironía debe entenderse como la forma de lo paradójico, que por un lado disuelve las particularidades y por el otro las vuelve a reunir, conjuntando el entusiasmo y la reflexión.⁵⁰

Hernández ve en ciertos elementos como el caos, la paradoja, la autoparodia y la contradicción, recurrentes en el arte de vanguardia la presencia de la ironía romántica como base conceptual de éste⁵¹. En esta filiación paradójica, el crítico español considera que el arte romántico, y con él, el arte moderno, entran en un proceso de autonegación y autodestrucción, proceso que culminará en el arte como objeto de sí mismo, pero, advierte, no significa que este movimiento sea un proceso aniquilador, sino que establece una tensión dialéctica *sui generis*, que en su misma especificidad garantiza el movimiento del arte. Para explicar lo anterior,

⁴⁹ Friedrich Schlegel, citado por Domingo Hernández en *La ironía estética. Estética Romántica y arte moderno*, p. 66.

⁵⁰ Domingo Hernández, *op. cit.*, p. 73.

Hernández se vale de los argumentos de José Ortega y Gasset vertidos en *La deshumanización del arte*, quien en 1925, al hablar del arte nuevo expresa:

Nunca demuestra mejor el arte su mágico don que en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y su triunfos.⁵²

En este mismo fragmento, Ortega y Gasset recuerda que este procedimiento no lo inaugura el arte *nuevo*:

Después de todo, esto no es completamente nuevo como idea y teoría. A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigido por los Schlegel proclamó la Ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención del arte.⁵³

Por otro lado, la enumeración que hace Hernández de conceptos como caos, paradoja, autoparodia y contradicción como elementos estructurales que la vanguardia desarrolla a partir de la teoría de la ironía romántica, recuerda la teoría de las *categorías negativas* planteada por Hugo Friedrich en su texto *Estructura de la lírica moderna*. En este libro, Friedrich concluye que, para una mejor comprensión de la poesía moderna es necesario estudiarla a partir de una serie de categorías negativas, las cuales deben adquirir una función descriptiva y no peyorativa. Algunas de las categorías negativas mencionadas por Friedrich como elementos estructurales de la poesía moderna son: “desorientación, disolución de lo corriente, sacrificio

⁵² José Ortega y Gasset, citado por Domingo Hernández, *op. cit.*, p. 76.

⁵³ *Ibid.*, p. 76.

del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal”,⁵⁴ entre otras. Para Friedrich, el desarrollo de las categorías negativas del arte moderno inicia en las diferentes manifestaciones que el romanticismo toma en Alemania, Francia e Inglaterra. Sin embargo, advierte Friedrich, no es la intención de su trabajo delinear la trayectoria que va del romanticismo al arte moderno y, por tanto, sólo se limitará a “enumerar los síntomas más importantes que, aparecidos en el propio romanticismo, presagian ya la poesía moderna”.⁵⁵

A propósito del concepto de ironía de Schlegel, Friedrich considera que las ideas del romántico alemán son decisivas en la génesis de la teoría de lo grotesco de Víctor Hugo, la cual sería la máxima aportación del romanticismo francés a la lírica moderna. Las ideas de Hugo sobre lo grotesco, explica Friedrich, “tienen quizás sus raíces en las manifestaciones de Friedrich Schlegel acerca de la agudeza y la ironía, a cuyo vocabulario pertenecen conceptos como los de caos, eterna agilidad, fragmentarismo, bufonería trascendente”.⁵⁶

Vemos, pues, como el arte de vanguardia se construye a partir de bases conceptuales y programáticas ya presentes tempranamente en el romanticismo. De esta base teórica, me interesa destacar la caracterización por parte del romanticismo del arte moderno regido por un principio de autoconocimiento. Mi intención es partir de tal autopercepción, presente en el arte de vanguardia, gracias a la cual éste se establece dentro de un proceso autorreferencial como categoría conceptual para la construcción de un modelo crítico para abordar productivamente una relectura de la textualidad estridentista. En este contexto y en busca de herramientas teóricas adecuadas para este fin, se justifica plenamente la pertinencia de explorar el concepto

⁵⁴ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, p. 25.

⁵⁵ *Idem.*, p. 34.

⁵⁶ *Idem.*, p. 43.

de crítica de la obra de arte desarrollado por el primer romanticismo y que Walter Benjamin intenta sistematizar en *El concepto de crítica de arte del Romanticismo alemán*.

De la crítica romántica a la crítica de vanguardia

Cuando Escalante estudia las descalificaciones reiteradas que la crítica mexicana hace del movimiento estridentista, toma como paradigma el caso de Vicente Quirarte, para quien el estridentismo “no habría pasado la prueba de fuego de la página impresa” y su valor estaría más “en las acciones que en la obra”.⁵⁷ Para Escalante, el juicio adverso de Quirarte se construye desde la tradición elegida por el crítico, la cual le proporciona hábitos de lectura determinados, así como los patrones para calificar cuál es un buen poema y cuál no lo es. Así, enfrentada a dichos parámetros, la obra estridentista al no reproducirlos, es calificada negativamente.⁵⁸ Acerca de la visión distorsionada de las obras de la vanguardia ofrecida por dichos criterios valorativos, Silvia Pappe explica que la rebelión estridentista contra la tradición llevaría en sí misma su condena, pues para desgracia de los jóvenes vanguardistas, la misma tradición, que buscaban sepultar, los sobrevivió y, más aún, con tan buena salud como para seguir imponiéndose como institución rectora sobre ellos, pues “el esfuerzo del movimiento se dirige en contra de un pasado-tradición, un pasado-autoridad, este pasado inmediato que tiene, todavía, la capacidad de imponer sus categorías en el presente”.⁵⁹

En estos criterios valorativos, aplicados en detrimento de la obra estridentista, opera lo que el propio Quirarte reconoce, quizá como un soslayado *mea culpa*, “nuestra tendencia a glorificar

⁵⁷ Vicente Quirarte, “La doble leyenda del estridentismo”, pp. 185-193.

⁵⁸ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹ Silvia Pappe, tesis doctoral *El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia*, cap 1, p. 6.

actitudes classicistas de nuestros hombres de letras”.⁶⁰ La frase es de cierta manera la adscripción de Quirarte a esa tradición classicista, que hace de la crítica literaria más un ejercicio de valoración que de comprensión de la obra misma; de esta forma, Quirarte se ubicaría, desde la perspectiva de Walter Benjamin, en una corriente de pensamiento que habría sido superada por el romanticismo alemán.

Cuando Walter Benjamin estudia el concepto de crítica en el romanticismo alemán considera que la teorización de éste supera los criterios valorativos y, podríamos decir, casi de carácter judicial impuestos desde el clasicismo, difundido por ciertos historiadores del arte, para quienes el arte debía analizarse metódicamente desde categorías como “mesura” y “serenidad”, cualidades encarnadas idealmente por el arte grecorromano:

Solo con los románticos se impuso definitivamente la expresión crítico de arte, frente a la más antigua, juez de arte. Con ello se evitaba la representación de un abrir juicio sobre obras de arte, de una sentencia dictada sobre leyes escritas o no escritas...⁶¹

La caracterización que hace Benjamin del concepto de crítica del romanticismo es especialmente útil al momento de buscar herramientas para construir un modelo de análisis para la obra estridentista capaz de escapar a los criterios valorativos de raigambre classicista. En la explicación de Benjamin, la crítica romántica no es una estructura metódica cuya finalidad sea el enjuiciamiento de una obra, sino una “última determinación de contenido” ajena a cualquier fin formativo o pedagógico⁶². Para los románticos, aclara, la crítica guarda

⁶⁰ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte del Romanticismo alemán*, p. 53.

⁶² *Ibid.*, p. 106.

con la obra una relación de identidad, a tal grado que ésta es “consumada” por aquélla; en síntesis, para Benjamin, la crítica romántica:

Es más bien un producto que en su origen es ciertamente ocasionado por la obra, pero en cuya existencia es independiente respecto a ésta y, como tal, por principio, no puede diferenciarse de ésta.⁶³

El concepto de crítica de arte de los románticos está unido indisolublemente, explica Benjamin, al “credo metafísico” que profesaban a la idea del arte como un medio de reflexión, mismo que permite el conocimiento de su propia idea y de sus productos.⁶⁴ La concepción del arte como una reflexión que permite ella misma su propio conocimiento se funda en la teoría del conocimiento de la Naturaleza desarrollada por los románticos a partir del concepto de reflexión. Para Friedrich Schlegel y Novalis, apunta Benjamin, los objetos susceptibles de ser conocidos, como todo lo real, se encuentran dentro del absoluto de la reflexión, a la cual definen como el pensar del pensar. Este paradigma de la reflexión como un pensar que a partir del acto del pensar se conoce a sí mismo, incluye en consecuencia a todo el conocimiento en general. Dado que este pensar del pensar existe para los románticos axiomáticamente *a priori* como un conocimiento del pensar en cuanto el pensar originario, es decir como el sentido, su postura tiene implicaciones ontológicas:

En razón de este axioma, el medio de la reflexión se convierte en sistema, el absoluto metódico en ontológico. Éste puede pensarse como determinado de múltiples

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

maneras: como naturaleza, como arte, como religión. etc., pero nunca perderá el carácter de medio de pensamiento, de nexo de una relación pensante. Por consiguiente, en todas sus determinaciones el absoluto sigue siendo algo pensante, y una esencia pensante es todo lo que llena. Con ello queda dado el principio romántico de la teoría del conocimiento de los objetos. Todo lo real, todo lo que está en el absoluto piensa; y puesto que este pensar es la reflexión, sólo puede pensarse a sí mismo.⁶⁵

A partir de este modelo, para los románticos, la obra de arte en cuanto parte de lo real, posee su propio pensar, que es un pensar sobre sí misma, sin embargo esta esencia pensante no requiere de poseer un yo para pensarse a sí misma, pero la esencia pensante, que es la obra de arte, requiere, para consumarse como reflexión, de la crítica, pues a través de ella la obra se manifiesta como su propio autoconocimiento. Este conocimiento como autoconocimiento,⁶⁶

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶ En este momento, la resonancia de la dialéctica hegeliana es inevitable dadas las aparentes similitudes con las ideas románticas mencionadas aquí. Sin embargo, historiadores de la filosofía advierten del desagrado de Hegel hacia muchas de las ideas románticas. Las críticas de Hegel a los románticos se orientaban sobre todo a la falta de rigor y sistematización. En ese sentido, el propio Benjamin explica que precisamente su objetivo es demostrar que detrás de las divagaciones románticas se revela un pensamiento, si no sistemático, sí coherente consigo mismo. Si bien este no es el lugar para explorar la relación entre Hegel y el romanticismo, sólo apuntaremos lo complejo de tal relación, pues, como lo señala Frederick Copleston: “Podemos admitir que Schelling reflejó el espíritu del movimiento romántico, pero Fichte criticó duramente a los románticos a pesar de que éstos se inspiraron en algunas de sus ideas. Y Hegel no tuvo mucha simpatía por algunos aspectos del romanticismo (...) es perfectamente comprensible que Hegel viera una considerable diferencia entre la reflexión filosófica sistemática y las digresiones de los románticos. Pero cuando volvemos la vista hacia la escena alemana de la primera parte del siglo XIX, estamos tan sorprendidos por las afinidades como por las diferencias. Después de todo, el idealismo metafísico y el romanticismo fueron fenómenos culturales alemanes más o menos contemporáneos, y lo único que puede esperarse es una afinidad espiritual fundamental”, *Historia de la Filosofía*, tomo VII, p. 23. En cuanto al caso específico de la noción de autoconocimiento, podría, por mi parte, aventurar que la diferencia sustancial entre el concepto de crítica de la obra de arte de los románticos y Hegel, es la ontologización que aquellos hacen de la obra, es decir que el *ser* de la obra se conoce a sí mismo a través de la crítica; mientras que en el sistema hegeliano, en el movimiento del autoconocimiento, el que conoce es siempre un sujeto, en este caso el espíritu. Por otro lado, para comprender mejor el principio de inconclusividad romántico-vanguardista, es importante incorporar las

encuentra ciertas restricciones cuando Novalis considera que lo similar sólo puede conocer lo similar, así, “el ojo sólo puede ver al ojo, la imaginación a la imaginación y sólo un dios a dios”, lo cual deriva, siguiendo la exposición que Benjamin hace de las ideas románticas, en la premisa de que las cosas pueden sólo conocerse a sí mismas, pero además admiten ser conocidas exclusivamente por aquello que les es similar.⁶⁷ De ahí entonces, que la obra comparte con su crítica una relación de identidad, pues es en la crítica donde la obra encuentra su autoconocimiento. Pero para que este proceso de conocimiento se dé plenamente es condición necesaria que la crítica sea similar a la obra. Y es precisamente esta restricción epistemológica la cual considero fundamental para construir la crítica de la obra estridentista, de tal suerte que, a través de su discurso incendiario y en ocasiones sectario, los textos estridentistas estarían simplemente clamando por las lecturas específicas para consumarse, es decir estarían reclamando ese ojo, esa imaginación cómplice, que sólo al comprenderlos pudiera sacarlos de la invisibilidad.

Más allá de que el tono desafiante de los textos estridentistas, ya sean manifiestos, poemas, relatos o sus hibridaciones, estaría en consonancia con el arrebató inherente a la vanguardia, esta exaltación de su propia singularidad es la manifestación de la conciencia de que su propia naturaleza innovadora los haría un producto tan difícil de asimilar por el lector de su época, que la estética estridentista se planteaba a sí misma como un problema. Así lo expresa Germán List Arzubide cuando, desde Puebla, se adhiere al movimiento por considerarlo la necesaria nueva vía para el arte:

consideraciones que Walter Benjamin hace sobre el movimiento de la dialéctica, las cuales abordaremos en el siguiente capítulo.

⁶⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 57.

Cuando languidecen las canciones sobre el tema absurdo de una tristeza “pose” se hacía necesario que una mano borrara la vieja ecuación de las estrellas, para plantear un problema de vida nueva y ansia en traje de diario.⁶⁸

El estridentismo se ofrece pues como un problema, pero el término, más allá de la acepción del término como algo que causa dificultades, implica también el disgusto que deliberadamente quería provocar. Además, en consonancia con las tesis románticas de la obra de arte, en esta declaración está vibrando el sentido matemático del término “problema”, en el que una incógnita ha de despejarse a partir de los elementos dados, es decir la solución al problema, que es el texto estridentista, está dada dentro de la obra misma como una manifestación de su propia autoconciencia, pero a la espera de la conciencia capaz de resolverlo. Esta lectura se apoya en la palabra *ecuación*, la cual, si bien remite al campo semántico de la ciencia y con ella al campo del conocimiento sistemático, es usada en un sentido más bien irónico, pues como ya postulaban los románticos y, como, veremos más adelante, también para los estridentistas, el conocimiento de la obra de arte no es un ejercicio metódico.

Para el estridentismo, la recepción de la obra de arte no es pasividad, por el contrario, acorde con el dinamismo que pregonan, buscan que el lector/receptor participe de la experiencia creadora del vanguardismo y se involucre con la obra en el círculo reflexivo postulado por los románticos. Así, por ejemplo, en la página tres del primer número de la revista *Irradiador*, de 1923, aparece sin firma una “carta abierta” al “México-Estándar” bajo el

⁶⁸ Germán List Arzubide, “Switch”, en *Poemas estridentistas*, p. 141.

título “A LA NARIZ DEL GUARDA-AVENIDA QUE APRENDE POR EXCESO DE VELOCIDAD”:

Se ha visto que se lee pa-
 ra divertirse. Para deleitarse. Para ilustrarse. Para dormirse.
 Pero por aventura no.⁶⁹

En este pasaje se plantea la necesidad de eliminar la pasividad del acto de leer y hacer de ello una aventura, o, con otras palabras, un problema: leer debería convertirse en el ánimo de despejar incógnitas. Es especialmente significativo que, en esta carta abierta, aparezca en primer orden un llamado a crear una forma de leer y sólo líneas más abajo aparezca la referencia a la escritura, como si la lectura debiera preceder a la creación. Efectivamente, líneas adelante, en la carta abierta, aparece la referencia a la escritura vanguardista presentada como “páginas nuevas”, producto de una búsqueda, pero estas páginas, para expresarse y “salir del megáfono” que las contiene, demandan del auditorio una actitud receptiva específica, caracterizada como “otra temperatura”, una “sin estupores”:

Así –sin duda– encontré mi fórmula para REIR–SIN–MOTIVO.

Como también inventivas que para salir de mi megáfono sin resultar sobrenatural necesitan otra temperatura.

Otra sin estupores meridionales. Prefiero auditorios congelados.

⁶⁹ Reproducido por Carla Zurián, *op. cit.*, p. 49.

Son nuevas mis páginas.⁷⁰

Es decir, las “nuevas inventivas” estridentistas requieren para “salir del megáfono” –para ser comprendidas, podríamos decir– de una “temperatura” específica, una disposición de lectura en consonancia con ellas mismas. Por otro lado, en las primeras líneas de la carta se deplora la tibieza de “las medias tintas”, ante las cuales el texto prefiere los “auditorios congelados”. De esto se infiere la lógica de que ante una mala recepción es mejor una no-recepción: ante la incompreensión es mejor el hermetismo. Es innegable que en esta línea se manifiesta de nuevo la altanería estridentista, pero, si tenemos presente la idea la obra estridentista buscando desde sí misma su propia lectura, es posible escuchar en esa voz desafiante el malestar ante las mínimas expectativas de encontrar la lectura ideal en medio de un entorno cultural adverso a la voz vanguardista. Tal panorama cultural, considerado por la vanguardia como anquilosado, aparece en el discurso estridentista como la encarnación de una enfermedad, de un mal que obnubila el entendimiento y la mirada, sobre todo de aquellos jóvenes en quienes el estridentismo esperaba detonar. Por ello, ya en el primer manifiesto, Maples Arce postulaba al estridentismo como una acción de carácter “higienista” ante la infección padecida por la sensibilidad artística y expresa:

¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria.

(...)

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

¡Chopin a la silla eléctrica ¡ (M. M. A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico.⁷¹

Para el Manifiesto número 2, ya firmado junto con Germán List Arzubide, lanzan el llamado a los jóvenes “no contaminados”:

Irreverentes, afirmales, convencidos, excitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del público unisistematal y antropomorfo para que vengan a engrosar las filas triunfales del estridentismo...⁷²

Ante la *plaga*, que azota al arte, el estridentismo toma en sus manos la acción terapéutica y por tanto, como declara List Arzubide al hacer el recuento del movimiento:

“... era necesario curar por la fatiga a los histéricos, posesos de todos los miedos de la vida al viento de la gasolina que consolaban sus livideces puerperales, meciéndose en la cuna del presupuesto...⁷³

Una vez diagnosticada la enfermedad, la cura resulta evidente: el estridentismo mismo, o mejor aún, un destilado de su esencia más pura, tal como se lee en las páginas del número 1 de

Irradiador:

⁷¹ Manuel Maples Arce, *op. cit.*, p. 269-270.

⁷² Manuel Maples Arce, List y Vela, *op. cit.*, p. 276.

⁷³ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 50.

Estridentina = Específico infalible contra la pesadez cerebral infecciosa y la miopía intelectual aguda. Irradiador estridencional: úsenlo, úsenlo ustedes señores, es necesario contra la momiasnocracia nacional.⁷⁴

Si la mirada comprensora está “miope” a causa de la “pesadez cerebral”, ante tal mirada enferma, el estridentismo sería pues invisible, pero paradójicamente se concibe a sí mismo como el remedio capaz de otorgar la lucidez a la conciencia colectiva; pues como ya señalaba Benjamin sobre el esquema de la hermenéutica romántica, en la relación pensante del conocer, el lector de la obra, al conocerla, se conoce a sí mismo gracias al movimiento de la reflexión absoluta.

Si para el romanticismo cada obra de arte contiene en sí misma la crítica que la consume, pero esta sólo puede ser conocida por aquello que le es similar, una lectura capaz de resolver la ecuación, esa crítica divinadora de Schlegel deberá compartir una identidad con la obra misma. En estos términos, un lector desprevenido que, para comprender al estridentismo, recurra a los modelos fiscalizadores, será incapaz de hacerlo, como ya lo preveían los autores de la vanguardia., como lo expresaría posteriormente List Arzubide en una conferencia sobre la poesía estridentista:

Han de pasar algunos años para que esta forma de poesía (la estridentista) penetre en los cerebros mecanizados de la gente. Durante mucho tiempo se le ha dado la poesía

⁷⁴ “Irradiación inaugural”, reproducido por Carla Zurián, *op. cit.*, p. 48.

en marcos perfectamente encuadrada en ellos. Nada le han dejado para que ejerza su imaginación.⁷⁵

Cuando Luis Mario Schneider comenta la recepción del primer libro de Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, explica que, entre la confusión ante la obra, el rechazo total y los comentarios condescendientes, la única crítica que logra captar en profundidad las innovaciones estéticas es la que Arqueles Vela publica en *El Universal Ilustrado*, donde afirmaba:

... para comprender las tendencias nuevas hay que disgregarse. Para comprender a Maples Arce hay que disgregarse. Hay que distender todas la ligaduras sensitivas. Hay que arrancarse el cerebro y lanzarlo al espacio.⁷⁶

El comentario, calificado por Schneider de “crítica de vanguardia”, generó tal empatía entre Vela y Maples Arce, que la nota fue considerada por el segundo como una muestra de adhesión a sus ideas estéticas e invita al periodista a sumarse a las filas del estridentismo. Si bien, ya Evodio Escalante y Vicente Quirarte han recalado la necesidad de estudiar al estridentismo dejando atrás tanto la adhesión incondicional o la descalificación *a priori*; a la luz de las tesis de Benjamin sobre el concepto de crítica romántica, la cual surge de la obra misma como su consumación, la *crítica vanguardista* de Vela permite ratificar que la crítica de la obra estridentista debe construirse desde el andamiaje conceptual desde el cual se eleva y

⁷⁵ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁶ Arqueles Vela, citado por Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 56.

se exhibe desafiante. Para abrir el espacio de comprensión del estridentismo el primer paso será entonces distender las ligaduras críticas y, al comprenderlo, poder al fin *verlo* plenamente.

CAPÍTULO II

Una piedra roseta para el estridentismo

El *claxon* de Luis Mario Schneider

“Disgregarse” y “Distender todas la ligaduras sensitivas” eran las condiciones necesarias planteadas por Arqueles Vela como principio para comprender la poesía de Maples Arce. Vela pide soltar los amarres que sujetan y limitan los sentidos y la sensibilidad. Tal idea de una *comprensión sensible*, encuentra resonancia en el discurso del segundo Heidegger, cuando caracterizaba al pensamiento como “un mirar escuchando”.¹ La necesaria presencia de un principio epistémico capaz de trascender las ligaduras sensitivas, como superación del simple ver o escuchar, parece desprenderse de las advertencias de Germán List Arzubide sobre el canto estridentista, cuando habla de esa “canción que

¹ Explica Heidegger en la lección VI de *Der Satz vom Grund (Escencia del fundamento)*: “...weil das Denken uns in ein Erhören und Erblicken bringt”. Las versiones al español de este texto consultadas traducen “Erblicken bringt” como “atender”, con lo cual se pierde un poco la idea de ese *comprender sensible* que me interesa destacar. Reproduzco el pasaje completo del original en alemán y la lectura que de éste hace Paul Ricoeur en *La metáfora viva*.

Dice Heidegger:

“Wir sehen: Der Satz vom Grund sagt etwas über das Seiende. Was aber lassen wir nicht in den Blick kommen, wenn wir es bei der vorigen Feststellung bewenden lassen? Was ist im Ge-sehenen noch erblickbar? Wir kommen dem hier Erblickbaren näher, sobald wir den Satz vom Grund in derjenigen Betonung noch deutlicher hören und im Gehör behalten, die wir vorgehend die maßgebende nannten: Nihil est sine ratione. «Nichts ist ohne Grund». Die Betonung läßt uns einen Einklang von « ist » und « Grund», est und ratio hören. Diesen Einklang haben wir sogar schon gehört, bevor wir feststellen, der Satz vom Grund sage über das Seiende aus, darüber daß es einen Grund habe.

Unser Denken soll jetzt das in der Betonung eigentlich schon Gehörte erblicken. Das Denken soll Hörbares erblicken. Es erblickt dabei das zuvor Un-erhörte. Das Denken ist ein Er- hören, das erblickt. Im Denken vergeht uns das gewöhnliche Hören und Sehen deshalb, weil das Denken uns in ein Erhören und Erblicken bringt. Das sind befremdliche und doch nur sehr alte Weisungen”. p. 69. Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Frankfurt, Vittorio Klosterman, GmbH, 1997.

Por su parte, Paul Ricoeur, en *La metáfora viva* comenta su lectura del pasaje: “ Heidegger observa que se puede *ver (sehen)* una situación claramente y sin embargo no *captar (ein-blicken)* lo que está en juego: ‘vemos mucho y captamos poco’. Esto ocurre con el principio ‘nada es sin razón’. La vista (*Sicht*) no está a la altura de la penetración de la mirada (*Einblick*). Pero acercarse a lo que es aprehensible, es oír (*hören*) más distintamente y conservar en el oído (*im Gehör behalten*) cierta atenuación determinante. Esta atenuación nos hace percibir una armonía (*Einklang*) entre ‘es’ y ‘razón’, entre *est* y *ratio*. Esta es, pues, la tarea: ‘El pensamiento debe captar con la mirada lo que se oye..., el pensamiento es una captación-por-el-oído, que capta con la mirada’. Con otras palabras: ‘Pensar es oír y ver’”. pp. 373-374.

no está en los fonógrafos”. El verso listiano señala la imposibilidad de escuchar el canto estridentista para aquellos que pretendan hacerlo cómodamente desde modos simples y convencionales, instrumentales, diríamos. El verso clama para sí mismo y hacerse visible/audible, de un escuchar que mire y de un mirar que escuche; este mirar escuchando, entendido como un acto comprensor complejo, ha estado ausente en las lecturas que han invisibilizado y silenciado al estridentismo. Y sin embargo, el estridentismo ha encontrado esa “crítica divinadora” que lo ve y lo oye, gracias a lo cual existe a la fecha un cúmulo significativo de obras que han cimentado la construcción de un espacio de apertura para el fenómeno estridentista.

En el capítulo anterior señalábamos cómo las posturas críticas fundadas en criterios valorativos y fiscalizadores de raigambre clasicista han descalificado la obra estridentista al considerar que ésta no se ajusta a los patrones y modelos de aquello considerado como *buena poesía*². Apuntamos, también, que la exclusión del estridentismo del *corpus* canónico de los estudios sobre literatura mexicana fue resultado en cierta medida del encono causado por la virulencia de los ataques de la vanguardia a la crítica institucionalizada. Mostramos que detrás de los exabruptos vanguardistas estaba la exigencia del estridentismo para ser leído a partir de sus propios principios estéticos. De lo anterior se desprende, concluíamos, la necesidad de establecer herramientas críticas para *abrir* un espacio comprensor para el

² Un ejemplo de cómo la lectura del estridentismo se ha enfrentado en ocasiones con una barrera, que podríamos definir como un choque de paradigmas, lo hallamos en el comentario de Vicente Quirarte, quien en “La doble leyenda del estridentismo”, juzga que “... los manifiestos estridentistas, airados y grandilocuentes, son de pronto como bocinas de feria que ahogan, pero sólo por el volumen, la música de cámara de un poema de Xavier Villaurrutia” (p. 188). El juicio de Quirarte entiende entonces que la aspiración de una obra literaria *debe* ser cierta formalidad compositiva, concretada en “la música de cámara” en cuanto modelo a seguir, mientras que al mismo tiempo usa el término “bocina de feria” como paradigma de lo deleznable. El problema que impide un acercamiento *distendido* a la obra estridentista es la incapacidad para asumir que el estridentismo quiere precisamente ser *esa* bocina de feria denostada por el juicio de Quirarte y de ninguna manera quiere convertirse en música de cámara. Esta afinidad del estridentismo con la feria y el carnaval serán exploradas más adelante en este mismo trabajo. Por ahora, sólo señalaremos que el estridentista gusto por las bocinas se hace patente en un anciano Germán List dejándose seducir por los decibeles emitidos por los rockeros amplificadores Marshall.

estridentismo, que considere la propia singularidad de su objeto. La construcción de este espacio de apertura ha contado con importantes contribuciones y existen un buen número de estudios sobre el movimiento, ajenos a la dinámica de descalificación *a priori*, preocupándose, por ofrecer nuevas vías de análisis para superar la hermenéutica de la exclusión. A continuación pasaremos revista a algunos de estos trabajos con el objeto de vislumbrar las claves para el estudio y apertura del fenómeno estridentista.

De la obra crítica sobre el estridentismo, destaca, como punto de partida obligado, la obra de rescate y recopilación que realiza el ya citado Luis Mario Schneider, tal trabajo fue producto de la investigación para obtener en 1970 su doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre 1927, último año de actividad del grupo estridentista y el estudio de Schneider debieron transcurrir 43 años para que la crítica académica dedicara un estudio a profundidad al movimiento de vanguardia. La obra de Schneider fue editada primero por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) bajo el título *El Estridentismo o una literatura de la estrategia* para ser presentada por la UNAM, trabajo que continuaría y extendería en 1985 en *El Estridentismo, México 1921-1927*. Luego de su primera edición, estos dos libros no fueron reeditados, sino hasta el año de 1994, cuando aparecen como un solo volumen auspiciado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), conservando el título del primero. De esta edición proceden las citas de los manifiestos estridentistas usadas en el presente trabajo. Para 2007, la UNAM, edita un extracto del trabajo de Schneider en su colección Biblioteca del Estudiante Universitario con el título: *El Estridentismo, la vanguardia literaria en México*.

El trabajo de Schneider es hasta la fecha fuente obligada para cualquier acercamiento al universo estridentista, la intensa labor de recopilación es como un clarinazo, como un ruidoso claxon para

llamar la atención sobre el acallado estridentismo. En su minuciosa labor, el autor hace una reconstrucción histórica del grupo, reúne los manifiestos del movimiento y presenta una antología de la obra literaria y plástica del grupo. Aunque la envergadura de la labor de rescate deja al estudioso poco espacio para el análisis de los materiales, Schneider presenta un esbozo de las principales aportaciones de la estética estridentista con tal acierto, que los estudios subsecuentes necesariamente dialogan con estos primeros acercamientos y profundizan en los problemas planteados. La brillante intuición crítica de Schneider perfila un conjunto de claves para penetrar en la obra estridentista; constatar lo anterior puede hacerse al establecer un contraste entre el estudio de Schneider y aquellos que le sucedieron.

Schneider da cuenta del surgimiento y desarrollo del estridentismo, desde su irrupción durante los últimos días de 1921 con el manifiesto *Actual No. 1*, hasta su desaparición como grupo en 1927, cuando a raíz de la destitución del gobernador de Veracruz, Heriberto Jara, abandonan la ciudad de Jalapa, donde habían establecido su base. En un primer momento, con la intención de trazar su genealogía. Schneider ubica históricamente al estridentismo a partir de un breve ejercicio comparatista entre la vanguardia mexicana y los movimientos precedentes y contemporáneos. Al identificar cuál habría sido el combustible que alimentaría la locomotora estridentista, Schneider considera al creacionismo de Vicente Huidobro como el movimiento con el cual los vanguardistas mexicanos habrían tenido mayor contacto, en segundo lugar coloca al futurismo italiano. Del ultraísmo señala que, si bien los vanguardistas mexicanos tendrían algún conocimiento de éste, no sería sino hasta ya desarrollado el movimiento cuando establecen contacto con este grupo, especialmente con la vertiente argentina.

Al comentar la publicación del libro *Andamios Interiores* de Manuel Maples Arce aparecido en 1922, en apenas tres páginas, Schneider logra identificar los principales ejes conceptuales de la poética

estridentista, a saber: a) la técnica cubista como recurso para representar la realidad vertiginosa de los nuevos entornos urbanos; b) la ruptura con la lógica causal; c) la preeminencia de la emoción que confunde -y funde- las descripciones de la ciudad con las sensaciones del sujeto poético; c) la preponderancia de la imagen construida a partir de juegos sinestésicos óptico-auditivos; d) la construcción de una nueva manera de mirar y e) el uso de un léxico antipoético para construir un lenguaje moderno y vanguardista.³ Este primer intento por identificar los procedimientos escriturales del estridentismo será ampliado por el crítico argentino al comentar otros dos de las obras seminales del movimiento: *La Señorita Etc.*, de Arqueles Vela y *Esquina*, de Germán List Arzubide, a partir de las cuales introduce las nociones de la disolución genérica, lo fragmentario y la simultaneidad como engranes de la escritura estridentista.

Más adelante, al comentar el artículo “El movimiento estridentista en 1922”, publicado en *El Universal Ilustrado*, donde Maples Arce hace un balance de las actividades del grupo, Schneider agrega a la lista otro elemento central en el desarrollo del estridentismo, cuando pone en relieve la intención de Maples Arce de vincular al movimiento estético con el proceso de renovación social surgido del proyecto de la Revolución mexicana.⁴

Podemos sintetizar que el análisis de Schneider propone tres ejes a partir de cuales es factible emprender la interpretación del movimiento: un estudio, digamos de corte comparatista, entre el estridentismo y su relación con otros movimientos de vanguardia; el estudio de los aspectos formales y conceptuales sobre los cuales construye sus obras y, finalmente, el estudio del grupo desde su historicidad y los vínculos que establece con el contexto social del México postrevolucionario. Bajo esta premisa, es posible agrupar los subsecuentes acercamientos críticos a la obra estridentista en

³ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp. 51-54.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

alguna de tales perspectivas. Lo anterior, por supuesto, es tan sólo una propuesta metodológica y no pretende encajonar o limitar el alcance de dichos estudios, pues es evidente que muchos de ellos podrían abarcar más de uno o los tres rubros; la intención es únicamente identificar a *grosso modo* las aportaciones de los diferentes estudios de la vanguardia mexicana en relación a los ejes propuestos. Comencemos por revisar aquellos estudios orientados a rastrear la relación entre estridentismo y otros movimientos de vanguardia.

Divergencias y convergencias de la vanguardia

Lugar común en la crítica literaria mexicana es acusar al estridentismo de ser una mala copia del futurismo italiano o del dadaísmo,⁵ sin embargo lo anterior es el resultado de una serie de lecturas parciales del fenómeno vanguardista. La superficialidad de la lectura del estridentismo como mera copia es evidente al constatar de que ya en *Actual No. 1*, Maples Arce buscaba distanciarse explícitamente del futurismo italiano, cuando escribe “Nada de futurismo. Todo el mundo quieto allí, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente”.⁶ El mismo Schneider califica de “equivocación” la pretensión de identificar al estridentismo con el futurismo o cualquier otro *ismo* precedente, pues recuerda que en el mismo *Actual No.1*, en el punto siete se aclara que el estridentismo se postula a sí mismo como una fusión y superación de todas las vanguardias, donde Maples Arce declaraba:

⁵ Carlos Monsiváis consideraba al movimiento como “El estridentismo era la parodia a pesar suyo de la vanguardia... Discípulos incoherentes de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados y cursis libraron sus combates en el simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel del entretenimiento infantil”, citado por Evodio Escalante en *Elevación y caída del estridentismo*, p.15.

⁶ Manuel Maples Arce, *Actual No. 1*, reproducido por Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 272.

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, – sincretismo, – sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.⁷

Diferentes autores han descartado la trasposición del futurismo a un entorno local como la única fuente en la génesis del estridentismo. Para ello han comparado a uno y otro movimiento ya sea desde sus filiaciones políticas o sus recursos formales. En cuanto a su vinculación con el contexto social de ambos movimientos, Luis Leal, en su texto “Realidad y expresión en la literatura estridentista”, afirma que una de las características de la oleada internacional de movimientos de vanguardia es el distanciamiento con la realidad social, aspecto en el cual el futurismo italiano y el estridentismo mexicano representan una excepción, pero mientras el futurismo se alió con las élites, el estridentismo se identificaba con el pueblo y sus problemas”.⁸

⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁸ El texto de Luis Leal fue presentado como ponencia en el congreso dedicado al movimiento que efectuó la Universidad Veracruzana, cuyas actas fueron publicadas en 1983 por la Secretaría de Educación Pública con el título *Estridentismo: memoria y valoración*. p. 62.

Evodio Escalante descarta la supuesta imitación del futurismo al destacar el rechazo del estridentismo tanto a una “nostalgia reaccionaria por el ayer”, como a una “utopía volcada sobre el futuro”, para ubicarse en el “hoy trepidante” de la Revolución mexicana.⁹

Clemencia Corte Velasco, en *La poética del estridentismo ante la crítica*, recupera los argumentos de Arqueles Vela y Germán List Arzubide, según los cuales el estridentismo se alejaría explícitamente del futurismo de Marinetti. Así, por ejemplo, la autora recupera las declaraciones de Arqueles Vela, quien advierte que, mientras el futurismo es un arte “más allá de la realidad inmediata”, el estridentismo es “un arte de circunstancias y de tendencia, un arte de lucha”; mientras que Germán List Arzubide explicaba que la estructura literaria de “la equivalencia” desarrollada por el estridentismo no existe en ningún movimiento anterior. A su vez, la autora considera que, si bien en las obras estridentistas abundan las referencias a los avances tecnológicos del momento, ello no obedece a la intención de exaltar simplemente la belleza de las máquinas a la manera futurista, sino que se trata del “deseo por deshumanizar el arte”, presente en el arte moderno, tal como lo planteaba José Ortega y Gasset.¹⁰

En cuanto al contacto entre el estridentismo mexicano y el ultraísmo argentino, advertido por Schneider, éste es explorado a detalle por Evodio Escalante en el texto, “México, las vanguardias enemigas. Estridentistas y Contemporáneos”, donde considera que el estridentismo tendría más vínculos con el ultraísmo argentino que con el futurismo e incluso sugiere la posibilidad de una acción concertada entre Manuel Maples Arce y el joven Jorge Luis Borges para consolidar la literatura de corte vanguardista en Latinoamérica. Esto basándose en el hecho de que Borges escribe una reseña del libro *Andamios Interiores* de Maples Arce en la revista ultraísta *Proa* en diciembre de 1922 mientras

⁹ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 36.

¹⁰ Clemencia Corte Velasco, *La poética del estridentismo ante la crítica*, p. 27.

Maples Arce publica el poema *Ciudad de Borges* en el primer número de la revista *Irradiador* en 1923. Escalante encuentra una analogía entre el título del poema *Prisma* de Maples Arce con la hoja *Prisma* que los ultraístas habían pegado en Buenos Aires en diciembre de 1921, incluso sugiere la factibilidad de leer la poesía de Maples Arce a partir del texto teórico de Borges “Anatomía de mi ultra”, donde el argentino habla de la estética de los prismas, en oposición a la de los espejos:

En calidad de teórico del ultraísmo, el mismo Borges había publicado en mayo de 1921 un importante ensayo titulado “Anatomía de un ultra” en el que argumentaba que la creación artística sólo podría moverse en dos extremos inconciliables, a saber, el polo impresionista y el polo expresionista: “En el primero, el individuo se abandona al ambiente; en el segundo, el ambiente es el instrumento del individuo [...] Sólo ha pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas”.¹¹

En este esfuerzo por trazar la genealogía del estridentismo, no puede faltar el análisis de Stefan Baciú sobre la relación entre futurismo, dadaísmo, estridentismo y surrealismo. Para el autor, el estridentismo “debe bastante” tanto al futurismo italiano como al dadaísmo internacionalista, aunque no duda en colocarlo en la lista de “precursores” del surrealismo en Latinoamérica. Baciú pondera la visión vanguardista del estridentismo, pues ya en 1922, sus integrantes “citan y leen” a los futuros escritores surrealistas, pero el crítico va más allá y apunta que si bien los estridentistas no podían saber quiénes llegarían a ser escritores surrealistas, sí lograron de alguna manera “intuir” al surrealismo antes de que éste se haya manifestado. Para sustentar su afirmación, Baciú cita el texto “Cuenta y Balance” de Germán List Arzubide, en el cual, afirma:

¹¹ Evodio Escalante: “México, las vanguardias enemigas. Estridentistas y Contemporáneos”, p. 523.

... hay varios postulados de los surrealistas: despertar al sol en la hora en punto; desempacar las palabras; alas para el hombre y su pensamiento; fotografía; lucha contra las dictaduras y en contra de aquellos aterrorizados de tener que pensar.¹²

Baciu declara que la “hazaña” estridentista “no puede ser borrada del diccionario de la cosa nueva, osada y original”, pues su herencia “ha sido bastante constructiva después de la inaugural campaña demoledora”.¹³ Al citar los estudios anteriores no se pretende ahondar en el debate estéril sobre paternidades o influencias de los diferentes movimientos de vanguardias, sino destacar la perspectiva comparatista entre el estridentismo y otros movimientos de vanguardia como clave fructífera para estudiarlo. Por mi parte, me interesa remarcar sólo el hecho innegable de que el estridentismo, más allá de las eventuales discrepancias superficiales con otros grupos de vanguardia, es imprescindible integrante del movimiento de renovación estética en occidente durante las primeras décadas del siglo XX. Un ejemplar ejercicio de este tipo es el que realiza Nelson Osorio, en su trabajo, “El estridentismo mexicano y la vanguardia literaria latinoamericana”, donde concluye que estudiar al estridentismo mexicano y al resto de las manifestaciones de la vanguardia hispanoamericana, a partir de las rupturas que ellos representan, es la única manera de comprender la literatura contemporánea, desde la renovación literaria de los sesenta, el llamado *boom*, hasta la producción actual. Por ello, subraya, el estudio de las vanguardias de los años 20, en este caso el estridentismo: “No es para comprender la

¹² Stefan Baciu, "Los estridentistas de Jalapa", p. 75.

¹³ *Idem.*, p. 75.

vanguardia, para comprender el estridentismo, sino para comprendernos, para comprender esta literatura”.¹⁴

Explorando la escritura estridentista

Enumerábamos previamente los elementos formales que articulan la poesía estridentista, entre los cuales destaca el privilegio de la imagen. Este aspecto explorado inicialmente por Schneider será retomado posteriormente. Un caso es el de Esther Hernández Palacios, quien realiza un estudio al respecto en “Acercamiento a la poética estridentista”. Hernández Palacios parte de un análisis del poema *Prisma* de Maples Arce para identificar algunos de los mecanismos configuradores de las imágenes estridentistas. Para la autora, la principal aportación de la poesía estridentista se da en el terreno de la semántica poética, de tal suerte que "la imagen se convertirá en su quilla renovadora", pues "es en los procedimientos de significación connotativa, en las imágenes, en donde radica la esencia del cambio que nuestro movimiento de vanguardia se proponía”.¹⁵ Luego de ubicar el abstraccionismo como la técnica de la poesía estridentista, Hernández parte de los conceptos sobre la imagen poética desarrollada por Maples Arce para elaborar una tipología general de las imágenes estridentistas, las cuales agrupa en categorías de *Directa simple* y *Directa compuesta*, ésta última la subdivide a su vez en lineal y múltiple y concluye con la *Imagen Indirecta*, siendo esta sinestésica o abstracta.¹⁶

La tipología de Hernández Palacios es recuperada por Clemencia Corte Velasco, quien en *La poética del estridentismo ante la crítica*, la usa para realizar un análisis de la poesía del mismo Maples

¹⁴ Nelson Osorio, “El estridentismo mexicano y la vanguardia literaria latinoamericana”, p. 60-61.

¹⁵ Esther Hernández, “Acercamiento a la poética estridentista”, pp. 134-135-

¹⁶ *Ibid.*, p. 156-157.

Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Kin Taniya en un intento por establecer la técnica abstraccionista como un procedimiento común en los poetas estridentistas. En sus conclusiones, la autora manifiesta que la obra poética de Kin Taniya, no se basa en el uso del abstraccionismo, por lo cual sería inadecuado colocarlo dentro del grupo de los poetas estridentistas.¹⁷ Una apreciación similar había sido perfilada por Schneider, cuando al reseñar el libro *Avión* de Kin Taniya, explica que el poeta no era parte del grupo activo del estridentismo, aunque dados los elementos vanguardistas de su lírica se le vinculó en un principio al movimiento. Para Schneider, la obra de Kin Taniya persigue evidenciar la solemnidad y la creencia en la divinidad del poeta a partir de un juego antipoético, lo cual, en su opinión lo aleja de los autores estridentistas, para quienes la poesía tiene una misión y constituye una fe.¹⁸

Hablábamos del agudo sentido crítico de Schneider cuando, a partir del primer libro de poemas de Maples Arce, establece buena parte de las líneas generales de la poética estridentista. Este procedimiento de Schneider, partir de la obra de Maples Arce en cuanto iniciador del movimiento para elaborar criterios comunes a todos los escritores del grupo, implica cierto riesgo. Si bien es inobjetable la existencia de procedimientos comunes entre los autores estridentistas, al tomar la poesía de Maples Arce como el modelo que rige al resto de los escritores del grupo se corre el riesgo de respaldar la falacia de considerar a Maples como el único con talento literario y rebajar al resto al rol de comparsas. Para un estudio más profundo es preciso remarcar la presencia de matices y manifestaciones poéticas específicas en cada uno de los autores estridentistas.

¹⁷ Clemencia Corte Velasco, *La poética del estridentismo ante la crítica*, p. 160.

¹⁸ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 83.

Las voces estridentistas: los prismas de Maples Arce

Al continuar el recuento de los libros de Maples Arce, Schneider reseña la publicación de *Vrbe, súper poema bolchevique en cinco cantos*, de 1924, del cual considera como principal acierto la plena identificación del discurso vanguardista con la ciudad y la revolución social, pero, a la vez, considera que este trabajo no aporta algo al desarrollo lírico presentado en *Andamios Interiores*.

Posteriormente, al ocuparse de *Poemas Interdictos*, último poemario de Maples aparecido durante la época del movimiento y aún con un corte vanguardista, Schneider opina que en esta entrega se aprecia la lírica vanguardista de Maples en su estado más depurado y no duda en catalogarlo como “uno de los poemarios más relevantes de la vanguardia en castellano y hace especial énfasis en el dominio de Maples Arce de la técnica para plasmar la “superposición de emociones”.¹⁹

Al referirse al poema “Canción desde un aeroplano”, como el más antologable de los poemas estridentistas, Schneider lo conceptualiza como una actualización del tópico del viaje cósmico emprendido por los poetas de todos los tiempos, travesía trascendente reconfigurada como el *looping the loop* vanguardista. El tema del viaje cósmico como hilo conductor de toda la poesía de Maples Arce está presente en análisis de Rubén Bonifaz Nuño sobre la poesía de éste, en lo que constituye otro de los trabajos fundamentales al momento de establecer las llaves interpretativas del estridentismo. En el estudio preliminar, que precede a la edición de la poesía completa de Maples Arce, Bonifaz Nuño reconoce en la efímera experiencia viajera el *leit motiv* de la obra poética del vanguardista, quien, afirma, logra extraer de “la asediante fugacidad alguna luz que alumbrara lo permanente del hombre”.²⁰

¹⁹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, pp. 195-200.

²⁰ Rubén Bonifaz Nuño, “Estudio preliminar”, en Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, p.33.

Si para Schneider la poesía de Maples Arce se concreta como el viaje cósmico del poeta, travesía que Bonifaz Nuño encuentra como una experiencia constructiva donde la humanidad encuentra su fundamento, para Escalante, el movimiento poético de Maples Arce es un movimiento dialéctico, una especie de superación hegeliana, de donde surgirá el contradictorio y complejo sujeto actual. Escalante identifica en los poemas “Prisma” y en *Vrbe* las claves de un movimiento antitético que contrapone al sujeto poético individual con el sujeto colectivo, que comienza a surgir de la revolución social. En suma, el motor que mueve los pistones de la poesía de Maples Arce es, para Escalante, la tensión dinámica entre catástrofe y renovación,²¹ tal paradoja es la manifestación, como habíamos señalado en el capítulo anterior y como lo recuperaremos en el siguiente punto, de la relación contradictoria del estridentismo con la modernidad y sus productos, sean estos la revolución social o tecnológica.

Germán List Arzubide: la vanguardia humanizada

Cuando Schneider aborda el primer poemario de List Arzubide ofrece otra de las claves para comprender los procedimientos poéticos del movimiento al identificar como característica central en la lírica listiana el uso de imágenes yuxtapuestas para lograr la sensación de simultaneidad y capturar así la velocidad de la urbe moderna. Schneider se refiere a List Arzubide, como "uno de los mayores escritores estridentistas", aún cuando apenas dedica un párrafo al libro, pero ofrece una puntual síntesis de la obra:

²¹ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*. pp. 48-62.

... List Arzubide elabora los versos mediante una superposición de imágenes sin ninguna unidad lógica entre sí, pero todas concurrentes a una emoción unitaria. El título del libro aclara sobremanera la perspectiva en que se coloca el poeta para acaparar la realidad: como si ubicado en un vértice registrara el máximo de acontecimientos que los sentidos puedan captar. Sin embargo, no sólo se testimonian las emociones de hechos exteriores; por el contrario, muchas veces el poeta intercala realidades estridentistas, la ciudad tiene una gran importancia. Pero no la ciudad que se describe, sino la otra, la sensorial, no la urbe que es gnoseológica, sino la ontológica. En síntesis, el ritmo de la ciudad es la ciudad. Así, los anuncios, los trenes, la música de jazz, el cinematógrafo, configuran en la ciudad la vida del hombre contemporáneo.²²

La superposición de imágenes y la presencia de los espacios urbanos, recursos escriturales identificados por Schneider en *Esquina*, son explorados por Francisco Javier Mora en *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, hasta ahora el único estudio de largo aliento, centrado específicamente en la figura del poeta poblano. El investigador español abunda en la construcción yuxtapuesta de los poemas de *Esquina*, la cual caracteriza como un efecto de "simultaneidad cubista":

La construcción de *Esquina* está basada en la imagen. La misma palabra que da título al libro es una imagen de simultaneidad cubista puesto que nos indica un punto en el espacio donde nos es posible percibir de golpe diferentes sensaciones. El recurso de la simultaneidad ha sido usado por List Arzubide para realizar una visión poética de lo que podríamos llamar "lugares comunes" de todo espacio urbano...²³

²² Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 88.

²³ Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, p. 95.

En opinión de Mora en *Esquina* existe una presencia privilegiada de la ciudad, pero no sólo a manera de exaltación vacua como mera *modernolatría*, pues la urbe de List es primordialmente un espacio donde se proyectan emociones como la nostalgia, la soledad y, sobre todo, el amor:

... en *Esquina*, la ciudad es quizá uno de los elementos más importantes del libro, sin embargo, éste contiene, en esencia, toda la temática que vamos a encontrar en los siguientes libros de poesía; esto es, el amor o el desamor, la búsqueda o el reencuentro, la soledad o la multitud, la pregunta, la duda.²⁴

Para Mora, tales peculiaridades hacen de la poesía de List, "una vanguardia humanizada" al fusionar la fascinación por la urbe moderna con la subjetividad exaltada del yo lírico de los poemas, tal fusión objetivo-subjetiva es uno de los procedimientos identificados por Schneider primariamente en la poesía de Maple Arce, lo cual, como vemos hace de este concepto una categoría de análisis efectiva para la obra estridentista.

Al continuar con el recuento de las obras de List Arzubide publicadas en los años de existencia del movimiento, Schneider hace un apunte fundamental para la presente investigación, al subrayar que el segundo libro de List Arzubide, *El viajero en el vértice*, de 1926, ofrece una continuidad en el uso de procedimientos claramente estridentistas, pero a la vez, introduce matices, que develan el desarrollo de una voz poética más singular. La nueva entrega poética de List Arzubide es considerada por el investigador como superior a su predecesora *Esquina*, pero en la cual mantiene los "temas tradicionales" del estridentismo, a saber, la ciudad percibida como síntesis de la vida moderna y la

²⁴ *Ibid.*, p. 98.

fusión de elementos modernos a la estructura del poema, con el fin de crear un mundo de movimientos contemporáneos. En *El viajero en el vértice*, Schneider identifica la presencia de un fuerte aspecto emotivo surgido de la evocación de la mujer amada, así como de la nostalgia y la soledad.

La emoción sentimental en desintegración, el recuerdo de la mujer amada, la partida que produce desgarramiento, son los verdaderos índices temáticos de la obra. Inclusive existe una nostalgia que se transcribe por medio de imágenes abstractas.²⁵

La percepción de una gradación cualitativamente ascendente de *El viajero en el vértice* con respecto a *Esquina* es compartida por Sergio Mondragón en el prólogo a la compilación de los poemas estridentistas de List Arzubide, quien al destacar la atmósfera nebulosa y etérea de *El viajero en el vértice*, refiere:

En este libro la visión se hace extrema y un halo fantasmagórico cubre las apariencias. Extraño libro de calles deshabitadas (que recuerda mucho al extraño Giorgio de Chirico) donde alguien monologa y sólo el insomnio vela. Trenes que parten, sombras, ecos y desapariciones, marco ominoso para un amor imposible: que: o está muerto, o nos ha abandonado, nunca lo sabremos.²⁶

En opinión de Mondragón, esta persistente presencia, que es ausencia, se profundiza en los siguientes libros del autor publicados después de los años de actividad del movimiento. Así, en *Cantos del hombre errante*, editado en 1986, List Arzubide decanta el rasgo silencioso y el aire de ceremonia

²⁵ Luis Mario Schneider, *op. cit.* p. 182.

²⁶ Sergio Mondragón, "La poesía como aventura", pp. 26.

perfilados en su obra anterior; aclara con maestría el dibujo de sus trazos hasta alcanzar, en palabras de Mondragón, "un tono clásico que nos remite a la perspectiva renacentista en la pintura, pero con la actitud onírica y desnuda que plantean los lienzos de Paul Delvaux".²⁷ Esta voz nostálgica de List Arzubide presenta su versión más depurada en su último poemario, *El libro de las voces insólitas*, para dejarse oír matizada ahora por la serenidad de la sabiduría.

Por su parte, Mora, al analizar la poesía de List Arzubide, también señala la fuerte presencia del tema del amor y de una nostalgia casi de carácter existencial en los dos libros de poemas que List Arzubide publica durante los años de actividad del grupo estridentista (*Esquina* y *El viajero en el vértice*), rasgos que se matizarán y profundizarán en su obra posterior *Cantos del hombre errante* y *El libro de las voces insólitas*. Coincide, por un lado, con Luis Leal en cuanto a la *sui generis* técnica de la poética estridentista, que logra construir un universo abstracto a partir de una realidad referencial,²⁸ y por otro, con Escalante cuando percibe la relación de ambivalencia que los vanguardistas mantienen con la nueva realidad traída por la revolución social y tecnológica. Para Mora, en el List Arzubide con seis décadas auestas que publica *Cantos del hombre errante*, la ambivalencia fascinación-temor de los jóvenes estridentistas hacia la modernidad es dominada por el desencanto en detrimento del entusiasmo.²⁹ El desencanto alcanza su punto máximo en *El Libro de las voces insólitas*, cuando la ciudad dinámica de ayer se transforma en una ciudad fantasmagórica, pero junto a la serenidad resignada vislumbrada por Mondragón, en el libro que List Arzubide publica ya con 80 años, la mirada hacia el pasado no está cargada sólo de nostalgia, pues por momentos, como en el poema *XII*, se

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ Luis Leal, "Realidad y expresión en la literatura estridentista", p. 109.

²⁹ Francisco Javier Mora, *op. cit.*, p. 119-120.

manifiesta una visión casi apocalíptica proyectada hacia el pasado, en la caída de Tenochtitlan, pero manifestándose en el presente.

Mañana los horizontes
 desplomarán
 en la angustiada llanura
 el rojo estruendo
 de los arcabuces
 y los caballos
 enfebrecidos
 por la furia
 de los nuevos bárbaros
 machacarán los cuerpos
 QUE HUYEN HACIA LA NADA³⁰

Salvador Gallardo: estridentismo fisiológico

La exploración de la diversidad de voces individuales que se manifiesta dentro de la unidad del procedimiento de la poética estridentista, es estudiada por el mismo Schneider en la figura del poeta Salvador Gallardo. En el breve comentario dedicado a *El pentagrama eléctrico*, Schneider identifica un matiz personal del poeta al introducir elementos referidos al campo de la corporeidad, hecho que el crítico vincula a la profesión de médico del autor:

³⁰ Germán List, *El libro de las voces insólitas*, citado por Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces*, p.132.

Esto es viable en especial en la utilización de sustantivos como seno, vientre, erección, epilepsia, flagelo, que suelen asociarse con adjetivos y verbos de parecidos significados. Todo ello crea un clima erótico y fisiológico que distingue sobremanera la poesía de Gallardo del resto de los estridentistas.³¹

Este matiz *fisiológico* en Gallardo lo estudia brevemente Leticia López en *Un suspiro fugaz de gasolina. Los murmullos estridentes de Salvador Gallardo*. En su texto, que es sobre todo un estudio biográfico sobre el médico militar, la autora identifica en la poesía de Gallardo la preeminencia de la imagen como recurso dominante, así como el uso de un léxico urbano-tecnológico similar al de sus compañeros. Sin embargo, López destaca como marca particular en Gallardo el proceso de cosificación sufrido por sus personajes mediante el cual los elementos de la tecnología son absorbidos por quienes entran en contacto con ella y, en consecuencia, sus sensaciones son mecanizadas. Como ejemplo presenta los siguientes versos: "Una corriente voltaica se desprende de la/ pila de las vértebras y/ vibra en los timbres de los senos."³²

Narrativa estridentista: superación de los géneros y el sujeto fragmentado

Como parte del recuento histórico de los hechos estridentistas, Schneider da noticia de la aparición de la que considera la primera obra de la narrativa de vanguardia³³, *La señorita Etc.*, de Arqueles Vela, aparecida el 14 de diciembre de 1922 en las páginas del suplemento cultural *El Universal Ilustrado*. La aparición de *La Señorita Etc.* representa para el estridentismo un momento de consolidación, pues por

³¹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 146.

³² Leticia López, *Un murmullo fugaz de gasolina, los susurros estridentes de Salvador Gallardo.*, p. 91.

³³ Katharina Niemeyer considera incluso a *La Señorita Etc.* como "la primera" narrativa de vanguardia en toda Hispanoamérica, citada por Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 78.

un lado se afianza su carácter grupal, a la vez que la obra es objeto del primer estudio académico sobre la literatura estridentista. Se trata del análisis que el filólogo Pablo González Casanova dedica a la narrativa de Arqueles Vela, con la cual se superan las meras reseñas que los integrantes del grupo realizaban mutuamente entre sí o las dedicadas exclusivamente a descalificarlos.

El texto de Casanova, calificado por Schneider como un "gran triunfo" para el incipiente movimiento vanguardista, apareció el 29 de mayo en las mismas páginas de *El Universal Ilustrado* con el título *Las metáforas de Arqueles Vela. La filología y la nueva estética*. En su estudio, citado ampliamente por Schneider, González Casanova describe el uso de la metáfora estridentista y rastrea su origen no en la tradición grecolatina, sino en la literatura sánscrita, donde la metáfora surge de "la percepción subjetiva del sentimiento o de la idea asociada al mundo exterior alrededor del poeta" y pone como ejemplos la comparación entre las caderas de una mujer y el balanceo de un elefante, y de la inquietud del espíritu con una caña de bambú y abunda:

Gracias a Herder y a los que después de él nos han seguido por el campo exuberante de las literaturas exóticas descubriendo a nuestros ojos azorados las bellezas insospechadas, podríamos multiplicar los ejemplos para realzar la justicia de las figuras estridentistas; más esto nos llevaría muy lejos, hasta la mentalidad primitiva celadora del secreto que explica porqué ponemos en el corazón el sentimiento, hacemos hablar a las piedras, sollozar al viento, damos un corazón a las montañas, cabeza a los árboles, brazos al mar, etc.³⁴

En la apreciación de González Casanova, al identificar la construcción de la metáfora estridentista como la manifestación de la percepción subjetiva asociada al mundo alrededor de la voz poética,

³⁴ Pablo González Casanova, citado por Schneider, *op. cit.*, p. 99.

encontramos un primer acercamiento a los procedimientos identificados por Schneider en la poesía estridentista, a saber, la preeminencia de la emoción, que funde las descripciones de la realidad objetiva con las sensaciones del sujeto poético. Por su parte Schneider, ante el carácter problemático de la prosa estridentista de Vela, se pregunta si la obra es una novela o un cuento y prefiere calificarla como "crónica poética", como una "fábula sin acción", y considera:

... la historia es lo que menos interesa de la obra, son las posibilidades del lenguaje, las nuevas formas de comunicación que emplea Vela. La utilización de los tres recursos clásicos –imagen, comparación y metáfora– se desenvuelve con un ritmo que no otorga respiro al lector y lo introduce en un clima de vértigo estético.

[...]

Ritmo vanguardista: vida de metrópolis enredada en tranvías, ferrocarriles, ascensores, letreros luminosos, multitudes callejeras, bocinas, hacen de *La Señorita Etcétera*, una de las mejores prosas estridentistas que se escribieron en la época.³⁵

Ante el problema para clasificar *La señorita Etc.*, Escalante prefiere considerarla más que una trama mimética, una trama expresiva o “una concatenación sonambúlica” y resume:

Tres notas fundamentales se me imponen en el texto de Arqueles Vela. Primero, el carácter alienado del narrador-personaje, en permanente errancia, en una fuga sin fin con respecto a la realidad. Segundo, el carácter sonambúlico, o sea no realista de la narración, con lo cual rompe con la tradición mimética hasta entonces en boga. Tercero, y como corolario de lo antes dicho, la

³⁵ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 63-64.

dislocación de la narración, que aparece más bien como una narración fragmentaria y hasta cierto punto incoherente.³⁶

Los aspectos oníricos, fugaces y fragmentarios de los sujetos y los ambientes de la narrativa estridentista es explorada a su vez por Silvia Pappé, en *Estridentópolis, urbanización y montaje*, donde señala a propósito de la construcción de los personajes "típicamente estridentistas":

... no suelen tener una presencia exacta: no aparecen de cuerpo entero ni suelen tener rasgos definidos: no se les identifica por un retrato aún cuando los retratos abundan. Con frecuencia se confunde –ya sea con otros personajes, ya sea con ellos mismos– en un espacio o tiempo distintos. Aparecen por momentos, siendo no más que unos cuantos fragmentos...³⁷

Para Pappé, los personajes estridentistas están sometidos a un proceso simultáneo de fragmentación y multiplicación de la identidad condicionados por el espacio y tiempo en que existen.

En los estudios de la narrativa estridentista, es necesario destacar el trabajo de Beatriz González Stephan dedicado a *El café de nadie*. El artículo de la investigadora se publica en la revista *Texto Crítico* en 1988, diez años antes del homenaje al movimiento y cuando aún se imponía la aridez crítica sobre el estridentismo. En su certero análisis, la investigadora identifica que el relato está marcado por un proceso de atomización y disgregación, perfilando y adelantando estudios posteriores, que ahondan en la difuminación de los personajes y los espacios. Para González Stephan, la ruptura de la narrativa lineal a favor de una “disposición fragmentada de la materia narrativa” es el resultado de una lectura

³⁶ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 84.

³⁷ Silvia Pappé, *Estridentópolis, urbanización y montaje*. p. 95.

política que busca representar la "dispersión" de la vida, acarreada por la pérdida del proyecto revolucionario y el desgarramiento de las relaciones del hombre con su realidad".³⁸ Nueve años después, el tópico también era estudiado por Carmen de Mota, en sus "Notas al Café de Nadie", donde a manera de conclusión afirma que el relato busca privilegiar la simultaneidad de la percepción del sujeto a partir de "una serie de fragmentos yuxtapuestos que parecen mimetizar el proceso de la creación más que el resultado."³⁹

Aunque usualmente existe una marcada tendencia a señalar a Arqueles Vela como *el* narrador estridentista, un momento fundamental en la construcción de la narrativa de vanguardia es la publicación de la alucinante crónica vanguardista, que List Arzubide perpetra en *El movimiento estridentista* de 1927, la cual es presentada a manera de recuento histórico-poético del grupo. Según informa Schneider, el texto se presenta en el colofón de la edición original como el libro que "encierra el relato único del movimiento revolucionario-literario-social de México", pero el crítico advierte de la dificultad para ubicar *El Movimiento Estridentista* dentro de la noción convencional de relato, ya sea como crónica, cuento, novela; tampoco podría clasificarse como un reportaje o documento histórico, pues siendo fiel a su estirpe vanguardista, el texto rebasa las fronteras genéricas. Más bien el texto se presenta como una fusión de crónica periodística, relato fantástico, reseña, compilación de obra plástica, como un todo orgánico repelente a la taxonomía. El mismo Schneider se refiere así al texto:

Puede decirse que es, en conjunto, una síntesis gráfica, ilustrativa, una semblanza apasionada, una fe lúcida en la subversión que, desde el primer momento, representó el estridentismo como fuerza de vanguardia revolucionaria. En *El movimiento estridentista* se documenta también el estilo

³⁸ Beatriz González Stephan, "La narrativa del estridentismo: *El café de nadie* de Arqueles Vela", p. 223.

³⁹ Carmen De Mota, "Notas al Café de Nadie", p. 256.

antiacadémico, el lirismo que al anular el simulacro descriptivo tiende a crear, en una prosa retórica, el imperio de la emoción.⁴⁰

En un esfuerzo por sintetizar la naturaleza heterogénea de *El movimiento estridentista*, Escalante se refiere a éste como un "caldo semiótico", cuya potencia radica en sus "fanfarrones excesos".⁴¹

Vanguardia estética y vanguardia social

En junio de 1924 ve la luz el nuevo libro de Maples Arce, *Vrbe, súper-poema bolchevique en cinco cantos*, y en opinión de Schneider, con esta obra el estridentismo da un paso importante en su desarrollo, pues significa un intento por integrar a la poesía la política y las transformaciones que genera la Revolución Mexicana. Para Schneider, la intención del estridentismo por articularse con los movimientos sociales de la época es un factor fundamental en la consolidación de la identidad y trascendencia del grupo:

... en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora en su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional.⁴²

Este viraje socio-político fundamental para el estridentismo que identifica Schneider, se ha convertido posteriormente en una de las claves interpretativas de la vanguardia mexicana más estudiada por la

⁴⁰ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, 183.

⁴¹ Evodio Escalante, *op. cit.*, p.114.

⁴² Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 212.

crítica. Así, por ejemplo, Otto-Raúl González, en “Conocimiento y reconocimiento del Estridentismo”, afirma: "el Estridentismo no fue un *ismo* más. Bien entendido, es una consecuencia natural de la Revolución", pues habría sido éste quien trasladó al terreno del arte los cambios políticos y sociales que aquella generó y sería precisamente gracias a esta articulación con lo social, es decir, su "índole revolucionaria, nacionalista y popular", cuando se distingue y distancia del resto de las vanguardias europeas.⁴³

Mora, en otra texto dedicado al movimiento y titulado “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”, detalla cómo desde los primeros trabajos del movimiento, incluso anteriores a *Vrbe*, como *La Señorita Etc.* de Vela, existen elementos para hablar de "una toma de conciencia política".⁴⁴ Mora especifica que, si bien la Revolución Mexicana carecía de un programa ideológico, que la vanguardia pudiera apropiarse, es más bien el aspecto dinámico de la lucha armada aquello que los estridentistas toman como inspiración para su movimiento, pues según palabras de Arqueles Vela, citadas por Mora, "el verdadero contenido suministrado por la revolución fue la dinámica". Sería pues, de acuerdo con Mora, "este ritmo vertiginoso, esa voluntad de cambios bruscos y sucesivos, no sólo a nivel artístico sino también económico, político y social lo que impulsa y define al vanguardismo mexicano en toda su dimensión".⁴⁵

El trabajo político-social del grupo estridentista se afianza cuando en 1925 se traslada a la ciudad de Jalapa como resultado del nombramiento que Manuel Maples Arce logra en el gobierno del Estado de Veracruz a cargo del general Heriberto Jara primero como funcionario del sistema judicial, luego como secretario de Gobierno. Tal posición, así como el respaldo de Jara, permiten a Maples Arce

⁴³ Otto-Raúl González, “Conocimiento y reconocimiento del estridentismo”, pp. 81-94.

⁴⁴ Francisco Javier Mora, “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”. p. 272.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 260.

convocar al resto de los estridentistas y hacer de Jalapa la base del movimiento, entonces rebautizada como *Estridentópolis*, desde donde iniciarán una de las etapas más fructíferas del movimiento. List Arzubide llega para hacerse cargo del proyecto editorial del movimiento, que además de publicar las obras de los autores estridentistas, lanza la segunda revista del grupo, *Horizonte*, y realiza además una labor de alfabetización al editar silabarios elementales, así como obras educativas como la producción de manuales de higiene básica.

Schneider califica a 1926 como el año de la "definición política", del estridentismo. La integración de algunos miembros del grupo a cargos políticos, el fuerte contenido social de buena parte de los artículos publicados en *Horizonte*, la participación en congresos estudiantiles y la militancia clara en los propósitos de la Revolución muestran que el estridentismo comienza a interesarse por temas extraliterarios, afirma.⁴⁶

Sobre la articulación que el movimiento tuvo con movimientos político-sociales, Luis Leal señala que los estridentistas se alejan de los narradores de la Revolución al renunciar a un discurso mimético y buscar un nuevo lenguaje acorde con la nueva realidad, así, mientras los primeros se preocupan por dar cuenta de los hechos de la gesta armada, los segundos se interesan por los adelantos tecnológicos y científicos que, eventualmente, habrán de incidir en el cambio de la sociedad:

Lo que da originalidad a la literatura estridentista es la presencia de formas de expresión no precisamente realistas para captar la realidad circundante. Esta combinación de materia social y lenguaje no realista es lo que distingue al estridentismo de otras escuelas de vanguardia. Es precisamente en el uso del lenguaje en lo que los estridentistas se distinguen, por ejemplo, de los

⁴⁶ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 180.

escritores de la Revolución, sus contemporáneos, en los cuales tanto los materiales como las formas son realistas.⁴⁷

La intención, intrínsecamente contradictoria, de usar un lenguaje no realista para cantar la realidad es la manifestación de la relación compleja, que el estridentismo establece con los procesos sociales en medio de los cuales surge y de los cuales quiere formar parte. Al respecto, Escalante explica que los estridentistas viven la Revolución no como un proyecto a futuro, sino como un proceso en marcha con el cual es indispensable contribuir. El estridentismo surge simultáneamente como parte de un estallido cosmopolita del lenguaje y de un momento histórico específico, lo cual explica su naturaleza contradictoria, explica el investigador, pues se traduce en una manera subjetiva de percibir los procesos colectivos surgidos del movimiento social. En la poesía estridentista, considera, se percibe una especie de "soledad multitudinaria".⁴⁸

Para el Mora, cuando el movimiento estridentista se involucra directamente en actividades políticas de orientación izquierdista durante su estancia en Jalapa, con la revista *Horizonte* como vehículo, es cuando, de acuerdo a los conceptos de José Carlos Mariátegui, el estridentismo se convierte en una "auténtica" vanguardia.⁴⁹ Si bien la literatura estridentista no se tradujo en una obra revolucionaria, en sentido de dar cuenta de los acontecimientos armados o de los problemas obreros y campesinos, Mora considera que "estéticamente sí fue una tendencia de ruptura con lo anterior,

⁴⁷ Luis Leal, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹ Francisco Javier Mora, *op. cit.*, p. 273.

liberadora del lenguaje y, por tanto, se le puede considerar, sin ninguna restricción, auténticamente revolucionaria".⁵⁰

Para Katharina Niemeyer, la vinculación con el proceso histórico de la Revolución lo emprende el estridentismo fundamentalmente en el terreno de lo simbólico, de tal suerte que el movimiento, ante la ausencia de una representación social del concepto *revolución* en los imaginarios sociales de mitad de los años veinte, inicia un proceso de apropiación del término, y para ello se propone dar por primera vez un sentido nacional y global al movimiento revolucionario dentro de la Modernidad. Para la investigadora, es el libro *Vrbe*, de Maples Arce, donde por primera vez se construyen las imágenes verbales capaces de corresponder a las percepciones colectivas surgidas de las prácticas sociales puestas en marcha por fenómenos como el sindicalismo.⁵¹

Horizonte

Al estudiar el contacto entre el movimiento estridentista con los procesos sociales, varios autores han señalado la importancia de la revista *Horizonte* en este esfuerzo, pues es en sus páginas donde se manifiesta esa mixtura entre arte de vanguardia, textos políticos y aquellos orientados al desarrollo comunitario. A pesar de la señalada trascendencia de *Horizonte*, los estudios sobre la publicación son escasos, y se hace necesaria la publicación al menos de una antología de ella. En su trabajo, Schneider da cuenta de la aparición de la revista *Horizonte*, el mes de abril de 1926, como uno de los hechos con mayor trascendencia en la historia del movimiento, pues apunta que, gracias a esta publicación mensual de contenido heterogéneo, el grupo se aproximaría a su ideal de vincularse efectivamente con la transformación social. La amplia gama de áreas incluidas en el programa estridentista en su fase

⁵⁰ *Ibid.*, p. 274.

⁵¹ Katharina Niemeyer, *op. cit.*, p. 6.

institucional son palpables a partir del recuento a detalle realizado por Schneider de los materiales publicados en los ocho números de la revista, aparecidos entre abril de 1926 y noviembre de 1927.

A diferencia de otras revistas literarias publicadas en el México posrevolucionario, reunidas y reeditadas íntegramente, en el caso de aquellas producidas por el estridentismo no ha sucedido de la misma manera. En el caso de *Horizonte*, recientemente ha sido publicado el breve artículo de Jesús Nieto “Horizonte e Imagen” en el volumen *Revistas culturales latinoamericanas*, el cual se presenta como un intento por estudiar la segunda de las revistas estridentistas. No obstante, el texto intenta mostrar un panorama general del arte estridentista en lugar de concentrarse exclusivamente en el contenido de la revista y su trascendencia dentro del ámbito cultural nacional e internacional. En su exposición, Nieto mezcla confusamente los trabajos poéticos o plásticos publicados en *Horizonte* con las obras contenidas en los libros de los diferentes autores del estridentismo. De esta manera, el espacio dedicado específicamente a *Horizonte* se reduce drásticamente y en ocasiones no pasa de un recuento generalizado inferior en detalle a lo ya presentado por Schneider. En cuanto al análisis, el autor se preocupa más por encontrar los aspectos generales del estridentismo similares o comunes a la vanguardia internacional, lo cual ya había sido destacado anteriormente, muchas veces con la única intención de descalificar las aportaciones del *ismo* mexicano. Adicionalmente, el texto incurre en errores garrafales como confundir al general Heriberto Jara con Rubén Jaramillo (¡!).⁵²

¿Teatro del murciélago o Comino?

Si es factible o no de hablar de un teatro estridentista es aún tema debatible, pues el problema surge al considerar que, si bien durante los años de existencia del grupo se presentó el Teatro del Murciélago,

⁵² Jesús Nieto, “Horizonte e Imagen” p. 107.

aún es discutible si este era una propuesta avalada por el grupo. Por otro lado, cuando List Arzubide y Germán Cueto, junto con otros artistas, montan obras de teatro guiñol, el grupo estridentista como tal se había ya disgregado. Pese a lo anterior, el estudio de las incursiones de los integrantes del grupo estridentista en la escena ofrece también un área de estudio para comprender a la vanguardia mexicana.

Hacia el final de 1924, el 17 de septiembre, en el Teatro Municipal de la Ciudad de México debuta el Teatro Mexicano del Murciélago, impulsado por Luis Quintanilla (Kin Taniya). Schneider da cuenta de este hecho y de la participación de otros personajes cercanos al movimiento estridentista, como Tina Modotti y Gastón Diner. El Teatro del Murciélago fue uno de los incipientes intentos por introducir en México las nuevas tendencias de la dramaturgia internacional, mismas que en buena medida abrevaban de la estética de vanguardia. En principio, Schneider no considera explícitamente al Teatro del Murciélago dentro del catálogo estridentista, pero lo incluye en el recuento del grupo.

Un trabajo imprescindible para abordar un estudio sobre la incursión del estridentismo en la dramaturgia es el trabajo de Alejandro Ortiz Bulle-Goyri sobre el desarrollo del teatro mexicano en los primeros 40 años del siglo XX y sus vínculos con la vanguardia, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario 1920-1940*. Como parte de tal investigación, Ortiz Bulle-Goyri entrevista a Germán List Arzubide, quien a pregunta expresa sobre la relación con Luis Quintanilla, lo descarta del grupo estridentista y agrega que la propuesta del llamado Teatro del Murciélago era ajena al movimiento y Quintanilla quiso relacionarlo con el movimiento sólo para beneficiarse de la polémica del momento.⁵³ En su extensa investigación documental, Ortiz Bulle-Goyri da cuenta de la literatura dramática surgida del estridentismo y ofrece un recorrido desde las obras de teatro que se publicaban en las revistas del movimiento estridentista, como *Comedia sin solución*, de Germán Cueto; *La venus trunca*, último

⁵³ Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario 1920-1940*, p. 318.

drama burgués en dos actos y una rectificación, de Salvador Gallardo y *Muerta de hambre (drama de la calle)*, *teatro revolucionario en cinco escenas*, de Elena Álvarez. Adicionalmente, señala cómo después de la disgregación del grupo estridentista, algunos de sus integrantes fueron modificando su pensamiento, orientándose a la idea de vincular su actividad artística con la militancia social de manera más efectiva y vieron en el teatro una herramienta ideal para tal fin.

A partir de la concepción del teatro como una estrategia de educación popular, Germán List Arzubide, junto con el pintor Germán Cueto y la esposa de éste, Lola Cueto, introducen en México el teatro guiñol y crean varias compañías, que se encargarán de difundir este género en barrios populares y zonas rurales. Este teatro infantil tenía un carácter eminentemente didáctico, para lo cual List Arzubide crea al personaje *Comino*, que, en obras como *Comino va a la huelga* o *Comino vence al diablo*, buscaba instruir sobre los derechos laborales, pero también en temas básicos de higiene y salud. En este contexto, informa Ortiz Bulle-Goyri, List Arzubide publica en 1933 *Tres obras del teatro revolucionario*, con la intención de hacer propaganda proletaria y usar al teatro como un instrumento al servicio de una ideología proletaria y así lo anunciaba List Arzubide en el prólogo:

El teatro no es una forma artística pura que pueda vivir por sí misma... El teatro es, siempre, una escuela. Una realidad pedagógica. El teatro quiere enseñar algo; discutir una tesis; propagar una idea.⁵⁴

Ortiz Bulle-Goyri apunta que, dentro del proceso histórico del México posrevolucionario, en el cual, no sólo los estridentistas, sino también los diferentes movimientos artísticos del momento en pugna por

⁵⁴ Germán List Arzubide, *Tres piezas de teatro revolucionario*, p. VII.

definir lo que debería ser la modernidad artística, encuentran en el teatro un motivo de interés, pues a través de éste parecía factible “alcanzar esa utopía de un arte al servicio de la construcción de una sociedad”.⁵⁵

Comprimido hermenéutico

En síntesis, podemos decir que, en el estudio sistemático del movimiento estridentista, la obra de Luis Mario Schneider es referencia indispensable, pues además de ser un recuento histórico y antología del movimiento, sus breves, pero lúcidos apuntes críticos sobre la literatura estridentista proporcionan una serie de claves para analizarla, aportaciones que han proporcionado cierta directriz para críticos posteriores.

De los temas desarrollados por estudios recientes, destaca en primera instancia el análisis del movimiento como un todo articulado dentro de su contexto histórico y social, considerando tanto las actividades del grupo como el desarrollo de las distintas disciplinas, que convergieron en su interior. A partir de ello, se ha estudiado al estridentismo como un todo homogéneo y se le ha colocado en diálogo con otros movimientos de vanguardia, anteriores, contemporáneos o posteriores a ellos.

Numerosos también han sido los esfuerzos por dilucidar la compleja relación que el estridentismo, en cuanto movimiento grupal, sostiene con el fenómeno de la modernidad, traducido éste ya sea como un proceso de urbanización o como los movimientos sociales emanados de la Revolución mexicana. Esta relación del movimiento con su contexto social se da en la esfera de la representaciones que los estridentistas construyen en sus obras, pero, además, en el impulso que desde sus revistas dan a proyectos de desarrollo social, como el apoyo a las campañas educativas del gobierno de Heriberto Jara

⁵⁵ Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, *op. cit.*, p. 276.

desde su revista *Horizonte*, así como su participación en las jornadas de alfabetización con el teatro de títeres y, finalmente, con el uso del teatro como instrumento de politización de las clases trabajadoras.

En cuanto a los estudios sobre los aspectos exclusivamente literarios del estridentismo, éstos se han orientado, por una parte, hacia los elementos generales de la escritura estridentista en su aspecto grupal, es decir, a definir los mecanismos comunes y recurrentes en las obras de los diferentes autores estridentistas. Por otro lado, cuando los estudios sobre el estridentismo han abordado a alguno de sus exponentes individualmente, usualmente se han concentrado en poesía o la figura de Manuel Maples Arce como iniciador del movimiento. Así, por ejemplo, Schneider dedica más espacio en sus comentarios a la obra de éste, incluso varias páginas, cuando al resto de los autores apenas reciben unos párrafos. Es el mismo caso de Esther Hernández, quien intenta establecer los rasgos generales de la poética estridentista tomando como *corpus* sólo la obra de Maples Arce. De entre la crítica dedicada a la obra del iniciador del movimiento es importante destacar el estudio introductorio que Rubén Bonifaz Nuño escribe para la edición de la poesía completa de Maples Arce. Sin embargo, al destacar la figura de Maples Arce, dichos estudios podrían respaldar los argumentos de los detractores del estridentismo, que consideran su obra como la única con algún interés, reduciendo al resto de los poetas al papel de imitadores.

Dada su presencia como casi el único narrador del grupo, Arqueles Vela es otro de los autores más frecuentados por los estudiosos. Aunque con menos reflectores, dentro de la narrativa del grupo existe también *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide, quien aún siendo el más dinámico impulsor del estridentismo,⁵⁶ hasta mediados de los años 80 había recibido escasa atención

⁵⁶ Muestra del entusiasmo vanguardista que mantuvo List Arzubide muchos años después de desaparecido el movimiento, además de su misma obra poética, son las cartas reunidas por Leticia López, en las cuales todavía en los años 60, el poeta hablaba de relanzar al estridentismo, *op. cit.*, p. 261.

crítica, pero a raíz del homenaje nacional, que recibe a nombre del estridentismo en 1997 como el último sobreviviente del grupo, surgió un nuevo interés por su figura. A diferencia de Maples Arce, la obra poética de List Arzubide no ha sido incluida en las antologías dedicadas a la poesía mexicana moderna, por lo cual, la disposición de su obra poética se reducía a los materiales históricos. Situación modificada con la aparición en 1988 del volumen *Poemas estridentistas*, que reúne su poesía. De este volumen, reeditado en 1998, destaca el ya citado prólogo de Sergio Mondragón como el primer comentario centrado exclusivamente en la poesía de List Arzubide. En 1999 se edita en Alicante, España el texto de Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, donde trabaja exclusivamente y en extenso la poesía de List Arzubide, incluyendo aquellos libros publicados posteriores a la existencia del movimiento y el libro *Plebe*, el cual presenta una orientación hacia la literatura de propaganda. Así pues, la obra de Mora es hasta el momento el estudio dedicado en su totalidad al poeta poblano, análisis centrado en los temas de la lírica listiana, como la ciudad moderna, el amor y la nostalgia, así como ciertos aspectos de la biografía del autor y su vinculación con actividades sociales y políticas.

A su vez, Clemencia Corte Velasco, al estudiar la presencia de la teoría abstraccionista de la poesía de los estridentistas dedica en *La poética del estridentismo ante la crítica*, un breve apartado a los libros de List Arzubide *Esquina* y *El viajero en el vértice*. Es significativo el ya señalado comentario de Corte Velasco, al apuntar que la poesía de List Arzubide se presenta como una radicalización de los principios teóricos planteados por Maples Arce en el primer manifiesto estridentista, de tal suerte que la poesía de List Arzubide, sería *más estridentista*, que la del propio Maples Arce.⁵⁷

⁵⁷ Clemencia Corte Velasco, *op. cit.*, p. 138. Ver Introducción, nota 4.

Es pues, desde esta perspectiva, que el estudio de la poesía de Germán List Arzubide se vislumbra aún como una tarea pendiente para penetrar en toda su complejidad el legado de este patriarca de la vanguardia mexicana. Para emprender dicho trabajo de análisis de la lírica listiana propondremos el desarrollo de una nueva clave interpretativa a partir de la idea de una *temporalidad presentista*, para llegar así a ese mirar escuchando y disfrutar la canción que, no está en los fonógrafos.

CAPÍTULO III

El tiempo del ahora y la subversión actualista del estridentismo

Nunca es mañana, siempre es hoy.

Ramón Gómez de la Serna

La revolución será en el tiempo

El ser acontece en el tiempo. Preguntarse por el sentido del ser –primera y última inquisición, nos advierte Heidegger–, es sumergirse en el tiempo mismo para interrogarlo. La respuesta, el ser y su sentido, se proyectan en y desde el oráculo de la temporalidad¹. El ente abierto al mundo funda en la comprensión de la temporalidad la comprensión de su propio ser: el movimiento de la comprensión es inexorablemente circular: en la temporalidad está el sentido y el sentido se funda en la temporalidad.

Fundar un modo del ser es fundar una temporalidad y con ella una nueva manera de significar. Por ello, advierte Giorgio Agamben: “... cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de dicha experiencia. Por tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente ‘cambiar el mundo’, sino también y sobre todo,

¹ Dice Heidegger en el último párrafo de *El Ser y el Tiempo*: “¿Cómo es un comprender del ser, en el sentido de un comprender que abre, posible bajo la forma del “ser ahí”? ¿Puede la pregunta lograr su respuesta retrocediendo a la *constitución original de ser* del “ser ahí”, que comprende el ser? La constitución ontológico-existencial de la totalidad del “ser ahí” tiene su fundamento en la temporalidad. Por consiguiente, ha de ser un modo original de temporación de la temporalidad extática lo que haga posible también la proyección extática del ser en general. ¿Cuál es la exégesis de este modo de temporación de la temporalidad? Lleva algún camino desde el *tiempo* original hasta el sentido del *ser*? ¿Se revela el *tiempo* también horizonte del *ser*? ”, p. 470-471. Las cursivas son del propio Heidegger.

‘cambiar el tiempo’². Transformar el mundo, las mentalidades, la cultura y el arte mismo es, pues, proponer una nueva temporalidad capaz de producir nuevas significaciones que en su ambición más amplia busque una refundación del ser.

Hacer la revolución, refundar el tiempo, recrear al ser.... Tarea para profetas iluminados o locos afortunados –como ese del tarot–, proyecto que sin embargo en su desmesura plagada de riesgos habría sido emprendida con infantil entusiasmo por los jóvenes de la vanguardia estridentista. Para fundar el arte nuevo y, con él, la nueva sensibilidad, que en su organicidad aquél demanda, el estridentismo busca fundar su propia temporalidad, es decir, un nuevo código de significaciones, si no inventada por ellos, al menos sí desconocida y marginal en el México posrevolucionario de los años 20: el tiempo del instante presente, el *actualismo*.

Si cada temporalidad es un sistema de significaciones específico, para participar plenamente de este código semiótico, tal sistema demanda a su lector ahondar primordialmente en el código temporal que lo funda. Pretender traspasar el umbral de una estética construida desde una temporalidad inusitada sin entender sus cimientos conceptuales depara la amenaza de un portazo en la nariz para el lector desprevenido. Construir una nueva vía para la comprensión de la obra estridentista implica participar de la inusitada temporalidad desde la cual los textos vanguardistas nos interpelan. Empezar tal búsqueda es la invitación de este apartado.

¿Qué tiempo es *ese*, desde el cual el estridentismo nos lanza sus gritos exacerbados?, ciertamente no es una temporalidad lineal, esa donde se funda la continuidad de la tradición contra la cual la vanguardia se ha “levantado en armas”. Si el estridentismo se ofrece a sí mismo como una nueva estética, entiende la necesidad de emprender la construcción de un nuevo modelo de temporalidad y, de esta manera, no incurrir en el mismo fallo que Agamben achaca al pensamiento moderno, incluso aquél presentado como “revolucionario”, el cual, considera, si bien ofrece un carácter innovador al colocar el acento en la historicidad de los sujetos, ha sido incapaz de

² Giorgio Agamben, *Historia e Infancia*, p. 131.

concebir un modelo de temporalidad acorde a su concepción de la historia. Esta es la crítica que, en su obra de 1978, *Historia e Infancia*, Giorgio Agamben hace al pensamiento contemporáneo, cuestionamiento dirigido incluso contra aquellos que se postulan como modelos revolucionarios, como sucede con cierto materialismo histórico, mismo que, ante tal incapacidad, ha debido recurrir a “una experiencia tradicional del tiempo”, vigente en la cultura occidental, al menos desde la consolidación del cristianismo en cuya base opera la concepción temporal de la antigüedad clásica.³ Esta omisión por parte de un pensamiento marxista revolucionario, advierte Agamben, comporta el riesgo de la irrupción de la ideología en la ciudadela del materialismo, empalideciendo con ello el concepto revolucionario de historicidad propuesto por Marx. De la misma manera, considero, idéntico riesgo corre una propuesta estética asumida como innovadora, pero incapaz de postular una nueva experiencia de la temporalidad, que logre apartarse del tiempo lineal y continuo, pero vacío de la tradición occidental.

Al proponer los lineamientos para un ejercicio crítico orientado a postular una idea revolucionaria del tiempo como una temporalidad abierta a la experiencia humana, Agamben explora las bases conceptuales del concepto del tiempo en occidente desde la antigüedad grecorromana al cristianismo y de ahí al pensamiento moderno. El teórico italiano parte de la premisa de que el modelo temporal dominante en occidente es la idea de un tiempo compuesto de instantes puntuales y vacíos, ante lo cual se anula la posibilidad de una experiencia plenamente humana.

Para los griegos, señala Agamben, el tiempo se representa como una homología del movimiento perfecto, circular y continuo de las esferas celestes, como se planteaba ya en el *Timeo* de Platón y que Aristóteles desarrolla en su *Física*. La consecuencia de esta concepción es un tiempo circular y cíclico, en homología al modelo del movimiento planetario. En este movimiento sin dirección todo está destinado a repetirse eternamente, de lo cual se desprende la imposibilidad de una historicidad, pues en tal tiempo circular es imposible determinar, por ejemplo, si el sujeto es anterior o posterior a la guerra de

³ *Ibid.*

Troya, como observa Agamben. Una de las peculiaridades decisivas del tiempo de la antigüedad clásica es su concepción de la temporalidad como una sucesión construida por instantes, inextensos y vacíos, concebidos como mera continuidad entre el antes y el después. Este modelo fue iniciado con Aristóteles, explica Agamben, quien concibe al tiempo como un *continuum* puntual, infinito, pero cuantificable, fundamentado en el instante como similitud del inextenso punto espacial-geométrico:

El tiempo es definido por Aristóteles como el “número de movimientos según el antes y el después” y su continuidad resulta garantizada por su división en instantes (τὸ νῦν, τὸ νῦν, el ahora) inextensos, análogos al punto geométrico (stygme, στιγμή).⁴

El instante queda reducido, así, al puro aspecto formal de la continuidad del tiempo (synécheia chrónou, συνέχεια χρόνου). Es tan sólo el punto que reúne y divide el pasado y el futuro. Como tal, es inasible y nulificado. Con la llegada del cristianismo, prosigue Agamben, occidente asume una temporalidad lineal y finita. El mundo creado por la divinidad se postula como una finitud entre la Creación y el Juicio Final. En este universo limitado, donde cada momento tiende inexorablemente hacia delante, hacia el fin de los tiempos, cada acto es único e irrepetible. Con lo cual, señala Agamben, se sientan la bases para una historicidad, que tiene en la subjetividad su manifestación tal como lo muestran las cavilaciones de San Agustín sobre el tiempo, las cuales el padre de la Iglesia concluye con la certeza de que “dentro de ti, espíritu mío, mido el tiempo”.⁵ No obstante, la experiencia del tiempo interiorizado del cristianismo sigue estando conformada por la sucesión de instantes puntuales, vacíos e inextensos del mundo grecorromano. Con ello, al mantener el modelo de la Antigüedad clásica, el cristianismo⁶

⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁶ Es evidente que los cuestionamientos de Agamben se formulan contra lo que él llama la “temporalidad cristiana”, bajo este rubro entiende un concepto de temporalidad cristiana homogeneizada bajo el dogma dominante. Sin embargo, es imprescindible advertir que, en su discusión, Agamben deja fuera las concepciones temporales que se gestan al interior del mismo cristianismo, pero que son ajenas o

pierde la posibilidad de configurar una experiencia humana de la temporalidad, pues, explica Agamben, al conservar la noción del instante vacío, a través de la patrística neoplatizante y la escolástica se reintroduce en occidente la idea de que es en el instante cuando el tiempo toca la eternidad divina, lo cual, expone Agamben, se hace patente en las tesis de Guillermo de Auvernia, quien explicaba:

discordantes con el dogma imperante. Como la intención de este trabajo no es comparar minuciosamente las diferentes concepciones temporales de occidente, sólo mencionaremos someramente un par de ejemplos.

En primer lugar, está el caso de San Pablo, cuya noción de temporalidad habría sido una fuente importante para ciertas ideas del joven Heidegger. Una síntesis de la interpretación que Heidegger hace de las ideas de San Pablo, se pueden encontrar en el artículo “Heidegger y el cristianismo de San Pablo y San Agustín”, de Francisco Lara. En este texto, el autor explica que el filósofo alemán encontraba en los pensadores del cristianismo primitivo una ruptura con la dogmática y, hasta cierto punto, con la conceptualidad griega de la que ésta se nutre, con la cual el cristianismo temprano intenta acercarse de nuevo a lo más propio y originario de la *experiencia* cristiana (p. 30).

En su exposición, De Lara recuerda que, en *Introducción a la fenomenología de la religión*, Heidegger recupera la epístola a los Gálatas y las dos epístolas a los Tesalonicenses de San Pablo, de las cuales extrae una interpretación en la que subraya los aspectos de la *parousía* y el anuncio del anticristo (p. 33).

A partir de la epístola a los Tesalonicenses, cuando San Pablo advierte que “el día del Señor llegará como un ladrón en la noche (5:2)”, se puede desprender la idea, explica De Lara, de que el cristiano debe vivir en una incesante preocupación por su modo de vivir, por su comportamiento respecto a todo lo que le sale al paso.

Según expone De Lara, a partir de la interpretación que Heidegger hace del texto de San Pablo, el pensador alemán asume que el cristiano primitivo vive la temporalidad originariamente, es decir, “en el horizonte de la finitud y de la muerte. De esta manera, no vive el tiempo y la historicidad como coyunturas objetivas y ajenas a él, sino como lo que él mismo es y en lo que se juega como es él, si propia o impropriamente” (p.36).

Como vemos, en la interpretación de Heidegger, la experiencia de la temporalidad del cristianismo primitivo, se carga de significaciones para el sujeto, alejándose, por tanto, del tiempo vacío del cristianismo dogmático cuestionado por Agamben.

Otro caso es el de Gioacchino da Fiore (1135-1202), monje calabrés autor de una serie de tratados orientados a ofrecer una nueva interpretación de las escrituras. A grandes rasgos y entre otras muchas cosas, Da Fiore postula un modelo de temporalidad que, en analogía a la Santísima Trinidad, se compone de tres edades sucesivas, cada una en correspondencia con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. La primera época es la del Antiguo Testamento, presidida por el Padre y dominada por el temor que inspira la Ley absoluta; la segunda corresponde al Nuevo Testamento, presidida por Cristo y la Iglesia, su carácter es la fe; finalmente, sobrevendrá la época del Espíritu Santo, en la cual la vida religiosa conocerá la plenitud del amor, la alegría y la libertad espiritual. Sin embargo, el desarrollo de cada una de estas épocas no será lineal y homogéneo, sino que en cada una de ellas se vivirá una etapa de tribulaciones y desgracias antes del apogeo y advenimiento de la siguiente. Incluso, en la tercera etapa, antes de la plenitud espiritual, el Anticristo reinará por tres años y medio. Lo anterior, según explica Mircea Eliade, en su *Historia de las ideas religiosas*, le proporciona al modelo de Da Fiore un carácter concreto e historicista inédito hasta entonces. Al dar a la época de la plenitud espiritual un aspecto tangible, las ideas de Da Fiore se popularizaron rápidamente entre el vulgo y se ganaron la censura de la Iglesia (p. 151).

Por otro lado, según explica Eliade, al considerar que la obra de Cristo sería consumada en la tercera época bajo la inspiración del Espíritu Santo, el modelo de Da Fiore “significaba posiblemente la anulación de la función capital de Cristo en la historia de la salvación (V. III, p. 51)”. En consecuencia, las ideas del abad fueron finalmente condenadas como herejía por el papa Alejandro IV en 1263.

Para formarte una imagen de la relación entre eternidad y tiempo, trata de imaginar la eternidad como una rueda inmensa y dentro de ella, la rueda del tiempo, de manera que ésta última toque a la primera en un solo punto. Como bien sabes, si un círculo o esfera toca a otro círculo o esfera, sea desde el interior o desde el exterior, el contacto sólo puede ocurrir en un solo punto. Dado que, como dije antes, la eternidad es completamente inmóvil y completamente simultánea, cada vez que la rueda del tiempo toca la rueda de la eternidad el contacto ocurre en tanto y en cuanto sólo puntualmente toca su rotación, y por eso el tiempo no es simultáneo.⁷

El instante del cristianismo se vuelve réplica de la inmovilidad, inmutabilidad y estabilidad de la verdad divina que se manifiesta en la eternidad como el único presente siempre verdadero, negándose así al instante como espacio para la experiencia humana. La temporalidad del cristianismo al concebir al instante –ya vacío de por sí en la concepción griega– como ese punto inefable donde el tiempo toca a la eternidad le niega también el movimiento propio del discurrir del tiempo, así como la potencia de la simultaneidad, exclusiva de la eternidad. De acuerdo con esta tesis,⁷ el tiempo se conforma dogmáticamente de instantes siempre ordenados lineal y sucesivamente como antes-ahora-después. En este momento, es posible sugerir que, entonces, una noción de la temporalidad abierta a la experiencia humana debería comenzar por llenar y poner en movimiento ese instante vacío e inerte, que la cristiandad hereda de la antigüedad clásica. Sin embargo, poner en movimiento al instante implica negar la estabilidad de la verdad fundada en la eternidad de Dios creador, por tanto, tal temporalidad emergería marcada por el signo de la rebeldía.

Agamben expone que la temporalidad de la modernidad es apenas la versión laica de la linealidad cristiana, pero en su caso no tiende a la salvación de las almas con la llegada del Mesías, sino hacia el progreso, entendido éste ya sea como la inexorable acumulación de bienes o conocimiento. En la sociedad industrial, el movimiento

⁷ *Ibid.*, p. 139

rectilíneo y uniforme de la producción se impone sobre el movimiento circular. En el tiempo muerto y sustraído a la experiencia de las grandes ciudades, denuncia Agamben, el instante, en su aspecto fugaz y vacío, se postula como el único tiempo posible para las personas. En la lógica de la fugacidad inaprensible –tanto de la experiencia como del mismo tiempo– el *ahora* se vacía de sentido y en su lugar quedan sólo el antes y el después –lo que ha dejado de ser y lo que aún no es, siguiendo a San Agustín–, como los únicos referentes de lo humano. Así lo detalla Agamben:

El antes y el después, nociones tan inciertas y vacuas para la Antigüedad y que para el cristianismo sólo tenían sentido con miras al fin del tiempo, se vuelven ahora sí y por sí mismas en el *sentido*, y dicho sentido se presenta como lo verdaderamente histórico.⁸

En la concepción decimonónica de la historicidad, el antes y el después se engarzan como una continuidad que en el ahora encuentra tan sólo un momento para recapitular el pasado y lanzarse de nuevo en persecución del futuro, presentado éste como un progreso abstracto y siempre inalcanzable. El sentido, entonces, se deposita en la concatenación del antes y el después a partir del ahora. El sentido surge para la modernidad decimonónica como una sintaxis petrificada de la serie antes-ahora-después, es decir, como un proceso donde los momentos aislados se nulifican y sólo es significativo el *resultado*, pues como explica Agamben:

El sentido pertenece sólo al proceso en su conjunto y nunca al *ahora* puntual e inasible; pero dado que ese proceso no es más que una mera sucesión de *ahoras* conforme al antes y después, y mientras tanto la historia de la salvación se ha tornado una simple cronología, la única manera de salvar una apariencia de sentido

⁸ *Ibid.*, p. 140.

es introduciendo la idea, privada en sí misma de todo fundamento racional, de un progreso continuo e infinito.⁹

Este modelo de temporalidad toma como ejemplo las Ciencias Naturales y su noción de conocimiento, el cual se pretende siempre acumulable hasta el infinito, por lo cual, tal conocimiento se vuelve inaprensible, pues al contrario de la experiencia, se puede *hacer*, pero no se puede *tener*. Tal modelo de temporalidad, marcada por lo inasible, representa la alienación de la experiencia de la temporalidad para lo humano. Al continuar con su análisis, Agamben se detiene en el caso de Hegel, quien introduce decisivamente la historicidad en el pensamiento moderno occidental, pero al proponer un concepto de historicidad obvia la necesidad de elaborar una noción de la temporalidad acorde con aquella, para asumir y continuar la concepción de la temporalidad basada en el instante puntual, de corte aristotélico. Hegel identifica formalmente al espíritu con dicha temporalidad, donde el ahora se presenta como un punto inextenso y vacío. Esa temporalidad, que Hegel define como negación y superación dialéctica del espacio, se carga inevitablemente de negatividad, pues, como explica Agamben, para Hegel:

Mientras que el punto espacial es simple negatividad indiferente, el punto temporal, o sea el instante, es la negación de esa negación indiferenciada, la superación de la “inmovilidad paralizada” del espacio en el devenir. En tal sentido, es negación de la negación.¹⁰

Que siguiera el modelo temporal de Aristóteles es un reproche que había sido ya formulado por Heidegger a Hegel en *El ser y el tiempo*, donde considera que éste, al afirmar que “el verdadero presente es la eternidad”, se mueve en su exégesis del tiempo

⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*, p. 142

“enteramente en la dirección de la comprensión vulgar del tiempo”.¹¹ El resultado del carácter negativo de la temporalidad hegeliana es potenciar la experiencia anulada del tiempo ya presente en los modelos de la antigüedad y del cristianismo. Por otro lado, esta “potencia de lo negativo” de la temporalidad hace de ella un pilar fundamental en la concepción hegeliana, que ve en el espíritu humano su pleno funcionamiento como motor de la dialéctica. En suma, resume Agamben en su crítica, el sistema hegeliano se funda en la identidad formal –nunca explicada ni interrogada– entre esa temporalidad negativa y el espíritu. Por ello, para comprender el sistema de la dialéctica es perentorio comprender la temporalidad de la cual es solidaria, concluye Agamben, “pues la dialéctica sobre todo es aquello que permite contener y recoger en una unidad (*διαλέγεσθαι*, *διαλεγεσθαι*) el *continuum* de los instantes negativos e inasibles”.¹²

En *La razón de la historia*, Hegel declara que el espíritu debe *caer* en el tiempo, pues es “conforme al concepto del espíritu que la evolución de la historia se produzca en el tiempo”. Sin embargo, objeta Agamben, dada la negatividad del tiempo, definida por el mismo Hegel como “el ser que mientras es no es y mientras no es es”, el Absoluto es incapaz de concretarse en alguna de las etapas de la temporalidad (antes, ahora o después) y sólo puede ser verdadero como “resultado”. Por ello, para Hegel, resume Agamben, la historia es “esencialmente *Stufengang*, un proceso que avanza gradualmente como alienación de la alienación”.¹³ En tal sistema, donde la historia sólo existe como *resultado* del proceso, no hay lugar para la experiencia individual y singular del tiempo, pues el único sujeto posible de la historia entendida como resultado es un sujeto colectivo, en última instancia identificado con el Estado, lo que lleva a Hegel a afirmar que el único sujeto real de la historia es el Estado mismo. Así, en la crítica de Agamben, el modelo hegeliano, al anular a las personas singulares como sujetos de la historia, niega en consecuencia la experiencia individual de la historicidad. Una

¹¹ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 464. Sobre las críticas de Heidegger al pensamiento hegeliano, Evodio Escalante señala que algunas de las ideas más discutibles de *El ser y el tiempo*, están relacionadas con Hegel, con el cual mantiene cierta confrontación a lo largo de dicha obra. Cf. *Breve introducción al pensamiento de Heidegger*, p. 49-51.

¹² *Ibid.*, 143.

¹³ *Ibid.*, 144.

experiencia de la historicidad exclusivamente colectiva tiene como objeto sólo el progreso del Estado mismo, excluyendo la experiencia individual y humana, la cual, en contraparte tiene como objeto la felicidad, una finalidad que, por otro lado, es completamente ajena al interés del Estado. Así lo expone Agamben:

(En el modelo de Hegel) Al igual, que el tiempo, cuya esencia es pura negación, tampoco la historia puede captarse nunca en el momento, sino sólo como proceso global. Permanece entonces ajena a la experiencia vivida del individuo singular, cuyo ideal es la felicidad.¹⁴

Al continuar su exploración de los modelos de historicidad y temporalidad modernos, Agamben considera que el concepto de historicidad propuesto por Marx logra abrir una oportunidad para la experiencia individual de la historia. Marx, señala Agamben, niega que la historia sea tan sólo algo preexistente en el cual los sujetos simplemente *caen*, sino que la historia es la dimensión originaria del hombre en cuanto ser capaz de producirse originalmente no como entidad abstracta, sino como individuo universal. Para Marx, ilustra Agamben en su análisis, el historicismo proviene de la *praxis*, de la actividad concreta como esencia y origen, y no, como piensa Hegel, para quien la historicidad surge de la experiencia del tiempo lineal como negación de la negación. Con la historicidad marxista, el individuo se recobra a sí mismo como sujeto de la historia, expone Agamben:

La historia ya no es como en Hegel, el destino de la alienación del hombre y su necesaria caída en la negatividad del tiempo donde se recobra en un proceso infinito, sino su *naturaleza*, es decir, la pertenencia del hombre para sí mismo...¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, 144.

¹⁵ *Ibid.*, p. 145.

Sin embargo, la teoría marxista de la historia, incompatible ella misma con el modelo temporal como una sucesión de instantes puntuales y vacíos, adolece de un modelo de la temporalidad adecuado para sí, en el cual se postule una temporalidad abierta a la experiencia personal del tiempo. En consecuencia, al permanecer en una experiencia del tiempo anonadada, el sujeto contemporáneo enfrenta la imposibilidad de acceder a la historia auténtica, porque “la verdad le competará siempre al proceso en su conjunto y el hombre nunca podrá apropiarse concretamente, prácticamente de su propia historia”.¹⁶ El sujeto contemporáneo está escindido, concluye Agamben, entre su *ser-en- el- tiempo* como fuga inasible de instantes en fuga y su *ser-en-la-historia*, entendido como dimensión original de los sujetos. Una conciliación entre la historicidad de la persona y una temporalidad abierta a la experiencia individual, es pues, tarea por realizar.

En este contexto, continúa Agamben, una consistente crítica de los modelos históricos y, en general del conocimiento, debe comenzar por una crítica de la temporalidad concebida como esa sucesión lineal de instantes, ordenados como una serie antes-ahora-después, donde el ahora se ha vaciado de significación, negando así la posibilidad de una experiencia individual del tiempo. Un esfuerzo en esa dirección lo identifica al pensador italiano en *La tesis sobre la filosofía de la historia*, de Walter Benjamin, quien, retomando una paráfrasis kafkiana, plantea una historicidad donde “el estado de emergencia es la regla”. El modelo de Benjamin sustituye la continuidad de instantes inextensos por un presente que no es sólo el punto de engarce entre el antes y el después, sino que se mantiene sobre el umbral del tiempo. A la idea de un progreso abstracto de la social democracia y del historicismo convencional, Benjamin opone una conciencia revolucionaria, que “hace saltar” el *continuum* de la historia, según explica Agamben:

¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

Al instante vacío y cuantificado, (Benjamin) le opone un “tiempo ahora” (*Jetzt-Zeit*), entendido como detención mesiánica del acaecer, que “reúne en una grandiosa abreviatura la historia de la humanidad”.¹⁷

Al recuperar el tiempo místico del judaísmo, en el cual cada segundo es la posibilidad abierta para la llegada del Mesías, con lo cual se interrumpe la continuidad, Benjamin logra darle a éste un giro revolucionario al transformarlo en una “historicidad negada a la complicidad con aquélla que aún usan los políticos”.

Benjamin, el tiempo del ahora y la dialéctica *en estado de detención*

En este punto es necesario destacar la importancia del texto de Benjamin en la crítica del instante emprendida por Agamben, pues tanto la crítica al modelo historicista, a la dialéctica hegeliana y a la idea del progreso como ideal están contenidas ya en el texto de referencia. Titulado en alemán *Über den Begriff der Geschichte*, cuya traducción más exacta sería *Del concepto de historia*, pero que en las traducciones al español aparece como *Tesis de la filosofía de la historia* o simplemente como *Tesis sobre la historia*, según la edición de Bolívar Echeverría,¹⁸ este texto de Benjamin, a pesar de su brevedad, posee una densidad que se dispara no sólo hacia los terrenos de la filosofía, la temporalidad y la epistemología, pues también propone reflexiones sobre las bases teóricas-interpretativas de la historiografía, así como una provocativa crítica del pensamiento marxista, sus interpretaciones y aplicaciones en el socialismo real. En este caso nos ocuparemos de aquellos aspectos orientados hacia una crítica de la temporalidad moderna y cómo a partir de ella es posible realizar un análisis del arte de vanguardia.

Como bien lo resume Agamben, en la base de las tesis de Benjamin opera una

¹⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría. En esta edición se incluyen los apuntes, variantes y fragmentos sobre las tesis escritas por el propio Benjamin, las cuales arrojan datos importantes para una mejor comprensión de las ideas del filósofo alemán. Las citas directas de Benjamin proceden de dicha edición.

crítica al modelo gnoseológico de Hegel, que se extiende a ciertos aspectos del pensamiento marxista en la medida en que éste hace eco de aquél; pero sobre todo, el cuestionamiento de Benjamin se dirige contra las maneras en que la práctica real del socialismo se habría *contaminado* por ciertas concepciones erróneas o pervertidas de conceptos como el de *progreso*. El nudo de las reflexiones de la *Tesis* se orientan hacia la idea del progreso como noción abstracta e idealizada, subsidiaria en cierta manera de la aplicación a rajatabla de la dialéctica hegeliana. En este punto resulta ilustrativa la introducción de Bolívar Echeverría a su edición del texto benjaminiano, donde señala que esta obra, escrita fragmentariamente en papeles sueltos y hasta en hojas de periódico, emerge como el proyecto por denunciar la impotencia del *socialismo real* en sus versiones de la socialdemocracia europea o el estalinismo soviético para concretar una efectiva revolución social, pues, apunta, “Benjamin parte del doloroso reconocimiento de que todo movimiento histórico conocido desde mediados del siglo XIX como “revolución comunista” o “socialista” ha terminado por ser un intento fracasado”.¹⁹

La denuncia de Benjamin se expresa desde su condición histórica de perseguido por las fuerzas fascistas, que lo llevarían al exilio y, finalmente, al suicidio antes que a la captura en la frontera franco-hispana. En su condición de perseguido, Benjamin reprocha a los políticos –en quien los adversarios del fascismo han confiado la lucha contra éste–, que a partir de concepciones erradas de la historia hayan debilitado y fracasado en la lucha. La base del error está para Benjamin, en la incorporación casi mecánica o ingenua, en la lucha revolucionaria, de una idea de progreso como inexorable norma histórica. Para el pensador alemán, una errónea práctica del materialismo histórico, lo que él llama genéricamente “la socialdemocracia”, ha pervertido la lucha revolucionaria al sentarse a esperar que el progreso, como axioma y ley histórica, se cumpla por sí misma y, como una locomotora, llegue por sí sola a la sociedad sin clases. En la socialdemocracia la falacia se manifiesta como una fe en el progreso, norma imparible y universal, que

¹⁹ Bolívar Echeverría, “Benjamin, la condición judía y la política”, p. 13.

opera de manera acumulativa e inevitablemente y ha de llevar a la humanidad a un estado de bondad y perfección, cristalizadas por supuesto en la sociedad sin clases. La idea de progreso sobre la cual se apoltrona dogmáticamente la socialdemocracia se resume, según la crítica de Benjamin, en tres aspectos: 1) El progreso moderno es un progreso de la humanidad misma y no sólo de sus destrezas y conocimientos; 2) Un progreso sin término, en correspondencia con una perfectibilidad infinita de la humanidad; 3) Un progreso esencialmente indetenible, recorriendo automáticamente un curso sea recto o en espiral. Esta representación, continúa Benjamin, es inseparable de la noción del progreso del género humano como “un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío”.²⁰

La fe en un progreso indetenible de la humanidad en su conjunto, avanzando siempre hacia delante como un proceso de perfeccionamiento infinito, asumido dogmáticamente por los políticos de la socialdemocracia es, para Benjamin, la puerta que ha franqueado la entrada a las fuerzas fascistas en la Europa de su época, es también esta fe ingenua la que hace posible la “sorpresa” ante una imposible barbarie de una humanidad avanzando inexorablemente hacia el progreso científico, técnico y moral. En consecuencia, la oportunidad que ahora tiene el fascismo (Benjamin se refiere obviamente al ascenso al poder de Hitler, Mussolini y Franco, en los años 30, avance que llevaría finalmente a la Segunda Guerra Mundial) está en que sus adversarios lo enfrentan “en nombre del progreso como norma histórica”, de tal idea, explica, surge el asombro, nada filosófico, de que ciertas atrocidades sean *aún* posibles en el siglo veinte, tal asombro advierte Benjamin, “no está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser el de que la idea de la historia de la cual proviene ya no puede sostenerse”.²¹

Otro perjuicio generado por la socialdemocracia en detrimento de la lucha revolucionaria es que, bajo la influencia del neokantismo, se ha reducido la lucha de clases a la categoría de ideal, es decir, explica Benjamin, se concibe a la sociedad sin

²⁰ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*, p. 51.

²¹ Walter Benjamin, *ibid.*, p. 43.

clases como una tarea infinita, definida la lucha social como una tarea infinita. El tiempo vacío y homogéneo se erigió como una antesala, donde se podía “esperar con más o menos serenidad el advenimiento de la situación revolucionaria”, es decir, la caída del sistema capitalista y la llegada de la sociedad sin clases, explica. Paradójicamente, las ideas de progreso y tarea infinita, si bien implican como base un sentido de movimiento, redundan en la incapacidad de acción por parte de los políticos de la socialdemocracia. Es aquí donde Benjamin introduce una de sus tesis más provocativas, cuando señala como necesidad ineludible detener el movimiento del progreso para poner en marcha la auténtica revolución, esta tesis como veremos, tiene alcances significativos, más allá de la praxis política a la cual va dirigida originalmente.

La refundación del pensamiento revolucionario, implicada en la crítica de Benjamin, debe comenzar por una crítica de la concepción de movimiento histórico en general, así como una crítica del concepto de progreso mismo, pues considera que “la crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general.”²² Y declara contundente: “La sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia, sino su interrupción.”²³ En esta conclusión de Benjamin es inevitable percibir como trasfondo un cuestionamiento a la dialéctica hegeliana sobre la cual se fundamenta la noción marxista de lucha de clases, la cual entiende a ésta como la superación de contrarios (proletariado-burguesía), que pone en movimiento la historia. Este cuestionamiento implícito lo reconoce muy bien Agamben, quien, como vimos previamente, se ocupa de desarrollar la crítica de Benjamin hacia el concepto hegeliano, que constriñe la posibilidad del conocimiento absoluto exclusivamente como el resultado de un *proceso*. Agamben concentra su esfuerzo en demostrar cómo la noción moderna de progreso, al entenderlo como un inevitable resultado, es deudora en buena medida de la dialéctica hegeliana, pero la preocupación de Benjamin va más allá de la sola idea del progreso y llega a la médula misma del modelo epistemológico hegeliano, el cual, como sabemos propone como base

²² *Ibid.*, p. 51.

²³ *Ibid.*, p. 56.

del conocimiento absoluto, el movimiento del pensamiento reflexivo. Como contraparte del movimiento dialéctico, Benjamin postula como provocativa alternativa la posibilidad de *detener* el pensamiento:

Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada.²⁴

Con esta afirmación, la *Tesis* de Benjamin implica además una discrepancia con la base hegeliana del pensamiento marxista, pues si bien en la versión final de la *Tesis* la crítica aparece matizada, en los apuntes y versiones preliminares de la obra, el cuestionamiento a la dialéctica hegeliana se hace más explícito, cuando advierte: “La sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia sino su interrupción, tantas veces fallida y por fin llevada a efecto”.²⁵ Más aún, en otro de los manuscritos previos de la *Tesis*, aparece una redacción de la crítica benjaminiana formulada como el inicio de una discusión directa con Marx, a quien Benjamin parece corregir:

Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren.²⁶

Detener el movimiento del pensamiento, detener la marcha del progreso y la historia como vías auténticamente filosóficas y revolucionarias, esa es la propuesta; innecesario pareciera señalar lo explosivo que resultarían para el pensamiento de izquierda contemporáneo de Benjamin tan provocativas afirmaciones. La previsible incompreensión, que habrían enfrentado en su momento y quizá enfrenten aún hoy las ideas vertidas en la *Tesis*, no escapaban al propio Benjamin quien, como consigna

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

²⁶ Walter Benjamin, *ibid.*, p. 70.

Echeverría, en una carta a Gretel Adorno, anticipaba ya el “entusiasta malentendido”²⁷ que sus ideas provocarían. Uno de estos malentendidos, considero, apuntaría fácilmente a calificar a Benjamin como antihegeliano o contrarrevolucionario, no obstante, para amortiguar la segunda posibilidad basta con recordar que el objeto mismo de la *Tesis* es buscar vías para lograr la revolución social, nunca negar la posibilidad de ésta y reconocer siempre la lucha de clases como una realidad. Sobre la posibilidad de establecer un antihegelianismo en Benjamin, el argumento para desechar tal lectura está delineado en la misma *Tesis* y resulta quizá una de sus propuestas más fascinantes, pues cuando Benjamin postula la necesidad de detener el pensamiento no pretende negar la dialéctica, sino, por el contrario, propone un inusitado desarrollo de la misma: “una dialéctica en estado de detenimiento”.

Nunca sabremos los plenos alcances que tan sugerente versión de la dialéctica habría tenido en un posterior trabajo de Benjamin pues, como sabemos, la *Tesis* es un trabajo trunco, considerado por el mismo autor en la carta antes citada, como apenas “un manojo de hierbas juntados en paseos pensativos”. Y si el término “dialéctica del detenimiento” aparece apenas como un apunte manuscrito y no en la versión publicada²⁸ –que sabemos, ella misma inconclusa,– sí es posible rastrear la fuerte presencia, que la noción de *detenimiento* tiene a lo largo de la *Tesis*. El *detenimiento* deriva en el texto de Benjamin hacia tres premisas centrales: primero, desechar la concepción del progreso como un avanzar indetenible; segundo, cuestionar el movimiento como única posibilidad del pensamiento y concebir las revoluciones como un “freno de emergencia” impuesto por la humanidad a la marcha de la locomotora de la historia.

Esta dialéctica de la detención, como inmovilidad dinámicamente productiva, debe traducirse, en el juicio de Benjamin, y como explicaba Agamben, en una nueva concepción de la historia que necesariamente irá de la mano con una concepción de la temporalidad: *el tiempo del ahora*, opuesto al tiempo lineal, que avanza junto con el progreso siempre hacia delante, es el instante detenido en el presente, único tiempo

²⁷ Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 80.

donde la auténtica revolución es factible. Además de su factor revolucionario, el *tiempo del ahora* es para Benjamin un principio constructivo, que ha de volverse el paradigma de un pensamiento crítico y revolucionario por que:

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito, en el cual el tiempo se equilibra y entra en un estado de detención. Pues este concepto define justo *ese* presente en el cual él escribe historia por cuenta propia. El historicismo levanta la imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico una experiencia única del mismo que se mantiene en su singularidad.²⁹

Es precisamente en este presente que no es tránsito, cuando se interrumpe la continuidad del tiempo homogéneo, donde Benjamin introduce la temporalidad mesiánica a partir de la interrupción del acaecer, de la cual surge el tiempo de la oportunidad. En el tiempo del ahora se interrumpe la continuidad del movimiento histórico burgués, en la detención se dilata el instante del presente, que, expandido en el ahora, se llena de posibilidades y se abre entonces como la puerta de entrada del Mesías. Así lo explica Benjamin: “En esta estructura (el materialista histórico) reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido”.³⁰

Benjamin postula el tiempo del ahora –interrupción mesiánica de la continuidad del tiempo-progreso– como el auténtico tiempo de las revoluciones, pero además lo propone como la base de una nueva modalidad del pensamiento, la dialéctica del detenimiento, como base de una nueva manera de comprender a la vez que matriz para nuevos modos de la experiencia. Llegar a tal estado de singularidad demanda abandonar el sofá de la continuidad, dejar de esperar la revolución como *resultado*, poner el freno a la marcha del progreso y detener el tiempo en el instante, que se abre oportuno y

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

propicio al suceso, pues:

En realidad no hay un instante, que no traiga consigo *su* oportunidad revolucionaria –sólo que esta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva–.³¹

Pero el detenimiento preconizado por Benjamin está lejos de representar, a pesar de su elemento místico, un tiempo para la contemplación impávida. Por el contrario, se propone como el ensalmo contra la artrosis paralizante derivada de la ingenua y cómoda fe, que la socialdemocracia ha depositado en el progreso como portador de la liberación. La idea del progreso liberador pervierte a los luchadores sociales, quienes se han sentado a esperar el advenimiento de la sociedad sin clases. Para despertarlos se hace necesaria la irrupción del tiempo de la crisis. En el contexto del progreso continuo, las grandes revueltas se configuran como momentos de excepción, pero, advierte Benjamin, ese momento de excepción debe ser la norma, pues sólo un estado de emergencia permanente puede arropar la lucha a favor de los oprimidos, cuya condición sometida es en realidad, la única continuidad de la historia, pues, aclara, “la tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello”.³² El detenimiento interrumpe la inercia de la historicidad lineal, donde la opresión es norma, pone el freno al progreso vacío, y desata el movimiento del instante mesiánico abierto a la oportunidad revolucionaria.

Emprender la búsqueda de ese “tiempo pleno”, tiempo del instante detenido, donde la experiencia humana de la temporalidad sea recuperada, acción inaugural para construir una experiencia de la historia, inédita, auténtica y legítima, ese es el reto y compromiso de una revolución total, infiere Agamben a partir de Benjamin. Semejante

³¹ *Ibid.*, p. 56.

³² Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 43.

búsqueda, similar a la emprendida por el puro Parsifal, puede tomar muchas formas. Una, la que nos interesa en este caso, es quizá la más pirotécnica de ellas: detener la temporalidad en el *ahora* y detonar el instante presente para llenarlo con la oportunidad de la revolución vanguardista.

El actualismo y la revolución poética: la hora perfumada de gasolina

En 1987, un nonagenario Germán List Arzubide, confesaba que en algún momento de su temprana juventud poblana, cuando leía ciertos diarios anarquistas barceloneses, fue tentado por “el agrado de sentir la ferocidad de echar algunas bombas”. Pocos años después, List Arzubide iniciaría su carrera de dinamitero, no con pólvora; sí con manifiestos, proclamas y poemas. La filiación rebelde de List Arzubide respondió a la diana lanzada solitariamente por Manuel Maples Arce desde la ciudad de México los primeros días de 1922, quien, desde *Actual no. 1*,³³ “en nombre de la vanguardista actualista de México” excitaba “a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendarlo de los sinecurismos gobiernistas” a batirse “en las lucíferas filas” del estridentismo, que sería, afirmaba, la “fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada”.³⁴

Actual no. 1 es el escaparate desde dónde Maples Arce, alimentado por su “insustituible categoría presentista, equilateralmente convencida y eminentemente

³³ Para un análisis de las deudas y diálogo, que *Actual No. 1* tiene con manifiestos anteriores, específicamente con “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, que David Alfaro Siqueiros publica en 1921, en la revista *Vida Americana* de Barcelona. Remito al contraste que realiza entre ambos Francisco Javier Mora en *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, pp.33-36 y, sobre todo, al artículo de Héctor Olea “El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario”, pp. 91-124.

³⁴ Manuel Maples Arce, *Actual No. 1*, compilado por Luis Mario Schneider en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p.267-275. En adelante, todas las citas de *Actual* y el resto de los manifiestos son tomados de esta fuente.

revolucionaria”³⁵, lanza el llamado a formar la “vanguardia actualista de México”. En el mismo tono de revuelta, desde Puebla, List Arzubide respondía afirmativamente a través de las páginas de la revista *Ser*: “Al fin surge el poeta en la hora en que negamos todos los caminos anteriores y avisoramos una aurora nueva (...) Hora de las ‘botas de siete leguas’ y ‘el caballo con alas’ te perfumas con gasolina y sabes la locura del sol. Volamos en aeroplano y sobre las cabezas doloridas de tedio, cantamos con la fuerza de la hélice que rompe la fuerza de la gravedad; somos ya estridentistas”.³⁶

En su clarinazo a dos voces, los jóvenes poetas declaran al tiempo como el campo de batalla donde habrán de batirse por el arte nuevo. Pero no es un tiempo cualquiera, es el tiempo del *ahora*, postulado, recordemos, por Benjamin como la plenitud del “tiempo ahora”, en el cual identifica la posibilidad de subvertir la temporalidad vacía de la modernidad. En el contrapunto de las voces estridentes de Maples y List Arzubide, el tiempo del ahora –“actual”, “presentista”, “actualista”– se engarza con la declaración de su categoría “eminente revolucionaria” surgida en “la hora donde se avisoran las auroras nuevas”. En su alarido seminal la revolución estridentista se anuncia como la intención primordial –ella misma revolucionaria como explicaba Agamben– de renovar la temporalidad y la consistencia de este programa se hace evidente al dar un paseo por los textos programáticos y declaraciones de la tropa estridente.

Ya desde su solitaria trinchera, al publicar Maples Arce *Actual No. 1*, existía en la base de este protoestridentismo una intención por desarrollarse no en el tiempo de la tradición, sino en el tiempo del presente. A través de los catorce puntos del manifiesto, Maples Arce fija la innovación artística como aquello que sucede en el aquí y ahora. Ya en su primera línea, el manifiesto declara al estridentismo como una vanguardia “actualista” y abunda en las nociones que buscaban establecer el momento presente como el tiempo donde el movimiento quiere desarrollarse:

³⁵ *Ibid*, p.267.

³⁶ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, pp. 11-12. Para una referencia detallada de la manera en que List entra en contacto con Maples Arce y se suma al estridentismo, remito a la reconstrucción histórica del movimiento realizado por Schneider en *El estridentismo o una literatura de la estrategia...*, pp. 68-70.

En el nombre de la *vanguardia actualista* de México, sinceramente horrorizados de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo de farmacias y droguerías subvencionales por ley, me centralizo en el vértice eclecticante de mi insustituible categoría *presentista*.³⁷

Los conceptos de "actualismo" y "presentismo" serán reiterados a lo largo del extenso manifiesto de catorce puntos, pero además aparecerán combinados con las ideas de lo fragmentario y la simultaneidad, conceptos que dentro del programa y la obra estridentistas están cargados de intencionalidad, así, *Actual No. 1* proclama:

Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino *simultáneas* e intermitentes.

[...]

Todo se acerca y se distancia en *el momento conmovido*.

[...]

Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo *quieto*, iluminado allí 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*.³⁸

Para el *Manifiesto Estridentista No. 2*, redactado en conjunto entre Maples Arce y List Arzubide, el proyecto para hacer del estridentismo una estética del instante presente aparece nuevamente con ciertas variantes. En el punto tercero proponen "vivir

³⁷ Manuel Maples Arce, *op. cit.* p. 267. Las cursivas en las citas de los manifiestos son mías.

³⁸ *Ibid.*, pp. 271-273.

emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro".³⁹ En el *Manifiesto No. 3* parafrasean los conceptos de los manifiestos 1 y 2, y exigen que "todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente".⁴⁰

A manera de corolario y síntesis en el *Manifiesto No. 4*, el último de ellos, lanzado en 1926, el grupo recupera los postulados que, a manera de editorial, habían aparecido en su revista *Irradiador* y que, bajo el título de *Irradiación Inaugural*, declaraba: "En 1927... El estridentismo ha inventado la eternidad".⁴¹ Tal invención de la eternidad no es en definitiva la eternidad de la temporalidad cristiana, inmóvil e inmutable como única verdad. Más aún, la mera idea de la eternidad como una *invención* humana resulta subversiva por sí misma. La eternidad "inventada" por el estridentismo se manifestará sobre todo en ese punto donde el instante participa de ella y puede entenderse como el lado negativo de la eternidad cristiana, pues, si, como postulaba Guillermo de Auvernia, el instante cristiano participa de la eternidad sólo como inmovilidad mientras le es negada la simultaneidad de aquélla; inversamente, la eternidad estridentista comunica al instante su simultaneidad sin contaminarlo de su inmovilidad. La construcción temporal del estridentismo se muestra como una subversión de la idea cristiana de la divergencia eternidad-tiempo, pues, en la temporalidad presentista, el instante participa precisamente de aquellas cualidades, que la temporalidad convencional le niega, se opone a la inmovilidad, y se pone en movimiento, pero goza de la simultaneidad reservada a la eternidad. El instante presentista no puede ser asimilado por un modelo de historicidad, que se piensa como

³⁹ *Ibid.*, p. 276.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁴¹ *Ibid.*, p. 294.

una pura transición siempre yendo del antes al después, pues él mismo representa la ruptura. Es, como el tiempo mesiánico de Benjamin, una interrupción del acaecer.

Los jóvenes estridentistas colocan sus obras en un tiempo singular fabricado por ellos y para sí mismos, ajeno a un devenir unitario. En él no existe el pasado ni buscan el futuro. Para ellos el tiempo existe simultáneamente en el instante. Como no pretenden llegar a ser tradición, se niegan a la permanencia. Prefieren que sus obras queden suspendidas en el instante presente, desdeñan la permanencia, pues su ideal es una inédita eternidad comprimida.

En el tiempo de la vanguardia estridentista, lo esencial no es el resultado del proceso, sino el proceso mismo, el movimiento en su pureza, el detenimiento en el instante del ahora, el momento de la existencia sucediendo, lo *actual*. El presentismo se abre como el vértice donde la experiencia individual del tiempo puede acontecer. La praxis estridentista se propone como una praxis no histórica, al menos en el sentido convencional de la modernidad. En ella se destierra al sujeto abstracto-colectivo de la historia para abrigar al sujeto singular y emotivo, cuya experiencia del tiempo es contenida en el padecer del momento. Por eso la escritura estridentista aspira a ser emoción pura.

La recurrencia de las incitaciones a construir el arte nuevo dentro de una temporalidad inusitada, más que ser sólo un pretexto estetizante, es el producto de un trabajo reflexivo por parte de los jóvenes vanguardistas, para quienes involucrarse en la experiencia de su tiempo es una necesidad vital. Este “problema de vida nueva”, como definía List Arzubide a la irrupción estridentista,⁴² formaba parte de los debates cotidianos de la pandilla, tal como lo recuerda Maples Arce, al recordar los primeros

⁴² Germán List Arzubide, “Switch”, publicado originalmente en *Ser* y reunido en *El Movimiento Estridentista* del mismo List Arzubide, p. 12.

momentos en que el estridentismo es ya un colectivo, con la participación de List Arzubide y Arqueles Vela:

Para sellar nuestro pacto literario (Maples y List Arzubide), fuimos a comer con Arqueles a una fonda donde conversamos largamente sobre nuestras ideas, nuestra poética y toda clase de temas relacionados con el arte nuevo. Cada uno fue exponiendo sus ambiciones y proyectos, coincidentes en darle expresión a nuestro tiempo. No se trataba de ser futuristas, sino actuales, pero tampoco actuales a la manera rezagada de quienes reproducían técnicas y temas circulantes, por que esto no es actualidad, sino el de una creación vital que tomará en cuenta las inquietudes y todo el complejo de fuerzas suprasensibles del hombre.⁴³

Las conversaciones de Maples Arce, Vela y List Arzubide, al centrarse en la innovación del arte, los llevan reflexivamente a reconocer la necesidad de “darle expresión a nuestro tiempo”. Asumir tal praxis como parte de su programa le permitirá al estridentismo distanciarse decisivamente en el plano político de *ismos* europeos previos. Esto ocurre quizá de manera más evidente con el futurismo, pues si bien éste hacía énfasis en su carácter temporal, no estaría logrando disociarse de una temporalidad entendida como devenir y proceso, temporalidad necesariamente sujeta a la noción de progreso, en otras palabras. El futurismo se presentaría como el *progreso* artístico, que ha resultado del *proceso* del arte. La renovación estridentista no se define sólo en relación a la tradición, busca además una síntesis productiva de movimientos de vanguardia anteriores, propone un arte que no deba nada al pasado, pero que también desdeña la posteridad, "nada de futurismo", dicen, pues quieren hacer un “actualismo” desarrollándose en un presente

⁴³ Manuel Maples Arce, “Los orígenes del vanguardismo en México”, *La cultura en México*, suplemento de *Siemprej*, no. 727, 31 de mayo de 1967.

que ocurra cada vez en un instante, "siempre el mismo y renovado". En oposición al instante puntual y vacío de la tradición aristotélica-cristiana, el instante que proponen es un instante abierto a la plenitud de un presente dilatado donde se manifieste lo inmediato de la existencia, el momento presente del estridentismo se niega a incorporarse abstractamente al hipotético proceso del progreso. Por eso, los vanguardistas mexicanos cuestionan y toman distancia del futurismo de Marinetti, distancia expresadas en palabras de Vela:

.... El futurismo según lo entiendo, era un devenir de las posibilidades estéticas, y el estridentismo era un asistir a la realidad inmediata, una convivencia con lo inmediato de la existencia.

(...)

(algunos) empezaron a comprender cuál era el espíritu nuestro; participar en los hechos inmediatos de la vida.⁴⁴

Al respecto, en su *Conferencia sobre el movimiento estridentista*, List Arzubide aporta más detalles sobre aquello que entendían como “los hechos inmediatos de la vida”:

La emoción es desordenada. Se fuga de la tendencia antigua que la sujetó a una esquema, a un itinerario, para presentarla como una obra de equilibrio arquitectónico y la emoción no llega sino con la vida, y la vida, ya lo dijimos antes, es arbitraria y lo es más ahora, en el ajetreo de la complejidad que la sacude.

⁴⁴ Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, no. 62, noviembre de 1976, p. 51.

Pero todavía dimos algo más: precisamente porque nuestra vida se hizo emoción, pudimos aportar a la poesía la imagen de nuestra vida emocional, el canto maravilloso de la multitud, de la lucha revolucionaria, del combate y del esfuerzo...

Pero acaso nuestro aporte mejor fue, al arrancar la poesía de la fácil descripción, al transformarla en un estado anímico, arrancarla de los bajos menesteres en que se le había utilizado.⁴⁵

El proyecto poético del estridentismo se formula, pues, como principal objetivo, dar voz a “lo inmediato de la vida, a “los hechos inmediatos de la vida”, una vida que los jóvenes vanguardistas han convertido, como lo proclama List Arzubide, en pura experiencia emocional. Se infiere pues, que el actualismo-presentismo de los estridentistas es la oferta de una experiencia de la temporalidad abierta a la emoción vital, abierta a un *pathos*, podríamos decir. Emoción que no sería difícil identificar con la felicidad que Agamben señala como fuente de una experiencia temporal individual. De la misma manera como en el análisis de Agamben un modelo temporal abierto a la experiencia individual se aleja necesariamente del modelo temporal convencional ordenado secuencialmente como antes-ahora-después, así el actualismo emocional, en los términos de List Arzubide, es ajeno a “itinerarios”; es decir, la emoción de “la vida inmediata”, el *ahora* de la experiencia del tiempo actualista, rechaza postularse desde una concepción de tiempo organizada en esquemas medibles.

La temporalidad del estridentismo se sitúa fuera de una concepción lineal del tiempo, la cual proyectaría sobre la vida emocional su carácter esquemático, de “itinerario”. Es precisamente desde esta plataforma actualista, desde la cual Vela lanza su crítica al futurismo, la cual apunta a la incapacidad de dicho movimiento para sustraerse del “devenir” del historicismo decimonónico, pues le cuestiona precisamente

⁴⁵ Germán List Arzubide, “Conferencia sobre el movimiento estridentista”, compilada en *El movimiento estridentista*, del mismo autor, p. 117-119.

la pretensión de ubicarse como parte del proceso de la historia, en este caso de la historia de la literatura. De alguna manera, el futurismo aún con toda su negatividad estaría formulándose a sí mismo como un nuevo comienzo, pero desde el cual habría de construirse nuevamente ese devenir dialéctico orientado al progreso.

La rebeldía a reproducir una experiencia temporal convencional aparece quizá con mayor consistencia en las apreciaciones de List Arzubide sobre el movimiento. La solidez y claridad de la *conciencia presentista* de List Arzubide se muestra al leer sus declaraciones de diferentes épocas, por ejemplo en su libro *Opiniones sobre El movimiento estridentista de germán list arzubide (sic)*, de 1928, manifiesta su prioridad por dejar al movimiento no asentado en el fondo de la posteridad, sino moviéndose en la corriente de lo presente y, si acaso habría un futuro para ellos, este surgiría quizá como mero accidente. Por ello afirmaba: “probamos con nuestras ediciones que si combatimos el pasado, es por que podemos ofrecer lo presente y hasta lo futuro”.⁴⁶

List Arzubide sabía que una revolución, que pretende la permanencia, deviene en lo mismo que ella buscaba combatir. Por ello, el poeta poblano estaba convencido de la necesidad de hacer patente el carácter presentista del movimiento, y por tanto la imposibilidad, al menos hipotética, de que la obra estridentista se integrará en el proceso que configura la tradición como resultado del progreso. Es así que publica en 1933 *Cuenta y Balance* a manera de una declaratoria póstuma del movimiento. En este texto, List Arzubide destaca el carácter efímero del movimiento y su negativa a caer en la inmovilidad al degradarse a tradición:

⁴⁶ Germán List Arzubide, *Opiniones sobre El movimiento estridentista de germán list arzubide (sic)*, recopilado en *El movimiento estridentista*, p. 128.

Revolucionarios integrales, sabíamos que toda revolución que no se decapita a tiempo, acaba por hacerse reaccionaria, cuando cristalizada, se obliga a sostener lo que peleó en el inmediato pasado.⁴⁷

El texto de List Arzubide reitera la idea del estridentismo como un movimiento que se desenvuelve en un tiempo sin relación con el devenir, ajeno al pasado y renuente a la permanencia; es decir, manifiesta una voluntad de permanecer en un hipotético instante presente, en eterna renovación. En suma, se plantea al estridentismo como una *interrupción* de la continuidad:

Nuestros nombres están ya en un pasado que hacemos viejo de tanto devenir que empeoramos. Y estando en el ayer, somos más de un mañana eterno al que no queremos llegar para no tener fin.⁴⁸

El carácter paradójico con que List Arzubide entendía al estridentismo como algo que desaparece para permanecer se manifiesta incluso tardíamente cuando en una entrevista de 1989, a los 91 años, declaraba “Lo que nosotros hemos escrito no podrá ser discutido porque no tenemos eco: estamos por encima de todas las montañas.”⁴⁹ La misma paradoja se integra también en la poesía de List Arzubide, cuya voz, en el poema significativamente titulado “Desintegración”, profetiza:

y nadie

hojeará mañana

⁴⁷ Germán List, *Cuenta y balance*, reproducido en Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces...*, p. 71.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁹ Myriam Moscona, “De frente y de Perfil, Germán List Arzubide”, *La Jornada Semanal*, 15 de octubre de 1989, pp. 43.

nuestro nombre

está en la vía

nuestro único destino.⁵⁰

La vocación de ruptura del estridentismo se construye no sólo como un capricho juvenil, que denuesta lo pasado irreflexivamente. Por el contrario, se presenta como un cuestionamiento a una experiencia de la temporalidad moderna con la cual no se siente identificado. Siguiendo el análisis de Agamben sobre la historicidad decimonónica, el programa estridentista se revela como una negación de ésta, pues al rechazar esta temporalidad se rechaza el pasado no por sí mismo, sino en cuanto componente de una historicidad, que anula la experiencia individual como pura fuerza emotiva. En este contexto destaca la acertada apreciación de Silvia Pappe, cuando define el programa estridentista como negación de lo histórico cuando, a partir de la escritura de *El movimiento estridentista* de List Arzubide, afirma:

La afirmación acerca del carácter antihistórico del Estridentismo, en el sentido de la negación de una línea histórica clara, se origina en una práctica literaria que borra justamente los límites entre las normas que definen los distintos discursos, como el histórico o literario.⁵¹

Podemos afirmar que el modelo historicista cuestionado por la práctica estridentista es aquél que concibe al saber y la historia misma como el resultado de un proceso –el progreso–, donde el ahora es tan sólo el resultado de un antes y a la vez integrado a un después. Como resultado del movimiento dialéctico, el ahora de la historia se pone de nueva cuenta en movimiento para lanzarse hacia el después en el *continuum* del progreso, en pos del saber absoluto del espíritu. Por ello tal concepto del tiempo

⁵⁰ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p. 68. Al final de este trabajo se incluye un apéndice (p.201) con la transcripción de los poemas analizados.

⁵¹ Silvia Pappe, *El estridentismo atrapado en los andamios de la historia*, 159.

moderno necesita al antes y después como bases gnoseológicas, sin las cuales no se puede comprender. Así, en la época en que surgen los ismos vanguardistas, quienes se resisten a sustraerse de la tradición lo hacen por que ellos mismos se entienden como el producto del proceso, que es la tradición misma, es decir, quieren concebirse como *resultado*, por tanto sus obras no se entienden como un momento pleno del arte por sí mismas, sino que están destinadas a integrarse como una pieza más a la continuidad, a *permanecer*, sólo para integrarse en ese proceso-progreso de superación nunca alcanzada.

El silencio de la quieta reflexión

Sobre la poesía de List Arzubide se ha dicho que es un estridentista atípico por silencioso, es “un estridentista que atestigua en silencio, como en un sueño marcado por al dorada lucidez”, dice Sergio Mondragón.⁵² La mirada silenciosa de List Arzubide es acaso la voz del movimiento de la reflexión en su estado de detención benjaminiana, la lucidez percibida por Mondragón en la poesía de List Arzubide es iluminada por el fogonazo del pensamiento que, quieto en el instante presente, se abre a la manifestación mesiánica, invisible, imposible e inefable. Así en el poema “Ángulo” domina la sensación de detenimiento, nombrado como una “inmensa quietud”:

Largos como la inmensa quietud de lo imposible

sus ojos se evaporan en mi consolación

y en la sombra combada ventana a lo invisible

mis manos de infinito alcanzaron al sol

la paz hace volutas como versos perdidos

y algo inefable cumple la promesa de ayer

la vida se ha trepado para robar los nidos

⁵² Sergio Mondragón, “La poesía como aventura”, p. 24.

y el corazón se ha echado como un perro fiel⁵³

El ángulo desde donde se enuncia el poema toma una forma temporal, pues semeja más un vértice abierto en medio del avance del tiempo lineal. Es la interrupción del acaecer, como señala Benjamin. En la “inmensa quietud” se presenta el momento de la oportunidad para lograr lo imposible, de ver lo invisible, de superar todo límite hasta alcanzar al sol con “manos de infinito”. Gracias a la paz introducida en el indetenible tiempo lineal, lo inefable se cumple y toma forma en esos versos como volutas, que aspiran a construir el arte nuevo. La temporalidad detenida atraviesa como flujo constante la poesía de List Arzubide, bien como ese espacio de dinámica quietud reflexiva, bien como una privilegiada condición del ser, sólo posible en el ahora permanente de Estridentópolis.

En una temporalidad marcada por la quietud, medir el tiempo es absurdamente anacrónico. El tiempo medible es necesario en el mundo del progreso, no en la Estridentópolis actualista, por tanto en ella es necesario buscar nuevos usos a la maquinaria del tiempo. Así sucede con los relojes en el poema “Esquina”, que dejan su fiscalizante labor de agrimensores para tornarse en carnavalesca atracción de feria:

Ahora los relojes adivinan la suerte
 mientras las hojas secas usan ventilador
 y sobre la sonrisa final de los retratos
 se ha detenido un sueño 1902.⁵⁴

En la detención del tiempo, aparece también la potencia para hacer saltar el *continuum* del tiempo propio de las actitudes revolucionarias, pues, recordemos, para Benjamin hacer saltar el *continuum* de la historia lineal es propio de una temporalidad nueva. En la esquina de la Estridentópolis del poema de List Arzubide, el “sueño 1902”, en su detención, coexiste con la actualidad del ahora, con ello, la poesía de List Arzubide

⁵³ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p. 40.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

opera un procedimiento de simultaneidad y equivalencia temporal para liberarse de la temporalidad lineal. En el ahora textual del poema se manifiesta la historia toda, como en el texto “Los pasos divergentes”, donde el fonógrafo toca “la misma hora de hace 3,000 años”.⁵⁵

Y sí el acto revolucionario es detener la marcha de la locomotora de la historia, la poesía de List Arzubide la detiene en los andenes, bufando de impaciencia, sujeta a la subjetividad de los sentidos del artista deleitándose en el momento detenido de la creación, como ocurre en el poema “Estación”, mismo que bien puede entonces funcionar todo él como un alegato forense –de ahí el contexto jurídico del “artículo 1º”–, a favor de la necesaria detención del tiempo lineal.

Artículo 1º

Hay que tocar el piano
 en la balsa de los andenes.
 Mientras las locomotoras bufan su impaciencia
 las arañas tejen
 su tela con hilos de música
 para apresar la mariposa eléctrica.⁵⁶

Estas locomotoras bufadoras son centrales en el armazón de la obra estridentista en general, como símbolo de la modernidad. Se ha querido ver en su presencia textual en la vanguardia mexicana, acaso, un mero pastiche de la alabanza a la modernidad tecnológica. No obstante, bajo la categoría de la detención de Benjamin, quien usa precisamente la metáfora de la locomotora como noción perversa del progreso, es factible otra lectura de la presencia ferroviaria en la literatura estridentista. En “Estación”, la locomotora aparece estática en el andén, presentado como espacio abierto para la acción creadora del artista. En contraparte, cuando en la poesía de List Arzubide la máquina aparece en movimiento se carga de connotaciones negativas como elemento

⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 36.

destructor. Por ejemplo, en “Paletas-chicles”, leemos: “Los trenes destiñen sus adioses en su roída lontananza”.⁵⁷ En “Los pasos divergentes”:

Y una locomotora extraviada
gritó pidiendo auxilio a la distancia
su mensaje arrastraba el recuerdo
sobre los 400 kilómetros de ausencia

(...)

y el TREN
partió la noche
con su grito

que untaba
la invertebrada lejanía.⁵⁸

En “Desintegración”:

en la estación de mi abandono
nubarrones fatales desenrollaban
los kilómetros
locomotoras proletarias
saqueaban la sombra ensangrentada⁵⁹

Y en “Canción telegráfica”:

En las tardes los trenes
corren hacia vencidos panoramas⁶⁰

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 55-58.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 80

Los trenes irrumpen en el panorama lírico de List Arzubide, en una curiosa concordancia con la metáfora marxista evocada por Benjamin, como una representación de ese movimiento indetenible de la historia, al cual es necesario parar para permitir la experiencia del tiempo detenido de la revolución. Sin embargo, la presencia negativa del movimiento personificado en la locomotora, en la poesía de List Arzubide adquiere un giro emotivo más que político, pues la distancia que producen es la responsable de la dolorosa separación de los amantes.

Dinamitar la razón de los horarios

A pesar del signo aparentemente negativo atribuido al movimiento, debemos recordar que la detención benjaminiana no es una propuesta para reproducir la vacía inmovilidad de la eternidad cristiana, sino una crítica a la temporalidad historicista y a la idea de progreso. Detenerse en el tiempo del ahora significa vivir cada instante como el tiempo de la crisis, como ese estado de emergencia propicio a la oportunidad. Detenerse en el ahora es poner en movimiento la posibilidad. En este momento de apertura, Benjamin ubica la oportunidad para la lucha social, pero es también la posibilidad de nuevas formas de construir significaciones. El detenimiento en el momento de la crisis también aparece, ahora sí, ruidosamente en la poesía estridentista de List Arzubide y contra la petrificación de tiempo homogéneo, socialmente sancionado y aceptado, se impone una medida incendiaria y sexual, como en “El canto de vagabundo”, donde el tiempo esquematizado representado por “los horarios”, ha sido sabotado por las esquinas dinamitadas de Estridentópolis. Ante el acto subversivo, se hace necesaria la intervención rectora de la fuerza pública, la policía, ante quien se pasean provocadores “flamarazos de pantorrillas”. Las convenciones espacio-temporales, representados como los horarios que rigen la vida *normal*, deben ser dinamitados para permitir una experiencia individual emotiva-erótica plena:

La policía
 descubre en los horarios
 el anagrama
 ritual de las esquinas
 dinamitadas
 de carteles
 por donde
 se extravía
 el flamarazo
 de las pantorrillas ⁶¹

Si la dialéctica es el movimiento de la razón, la dialéctica de la detención es en contraparte la dinámica de la sinrazón. En la poesía de List Arzubide, la detención explota como una constelación de posibilidades para subvertir la temporalidad lineal. Por ello, el instante de la experiencia emotiva, en contra de la vacuidad de la cual adolece en el tiempo cristiano, se llena de movimiento, de eternidad y de simultaneidad. La sinrazón, el sabotaje al tiempo convencional y el instante emotivo cargado de eternidad confluyen en el poema “La novia extra” cuando el yo lírico evoca a la amada que:

asaltó la demencia
 de las esquinas dinamitadas de
 carteles
 el lívido desfile
 de la sombra

⁶¹ *Ibid.*, p. 74.

ELLA cruzaba eternamente
 empapada en la nostalgia
 de sus ojeras sincrónicas⁶²

Dinamitar los procedimientos de la razón petrificada, –que aporta conocimiento pero niega la experiencia, como señalaba Agamben– se revela como parte de la cruzada de higiene, que el estridentismo había emprendido contra la “pesadez cerebral” y la “miopía espiritual”.⁶³ La desconfianza en la razón instrumental y la ciencia, a las cuales se les considera hermanadas con la Academia repudiada por el estridentismo, se nombra en la poesía de List Arzubide como esa “ciencia que se perfuma de malas intenciones”.⁶⁴ La ciencia aunque es la realizadora del milagro del aeroplano, que fascina al estridentismo, es, en contraparte, impotente para responder las incógnitas importantes, las únicamente trascendentes para la demencia dinamitada de la revolución artística, por ello, la poesía de List Arzubide advierte y denuncia que “Einstein no ha descubierto quien inventó las moscas”.⁶⁵ Desconfianza justificada plenamente veinte años después con los ataques atómicos de Estados Unidos contra Japón.

Si la ciencia de la razón es incapaz de dar las respuestas, que la conciencia poética necesita para fundar su experiencia vital, será necesario buscar en otra fuente. Ese conocimiento *otro*, distinto al conocimiento que produce la dialéctica en su movimiento, puede entonces buscarse en el detenimiento. Al manifestarse en la temporalidad, el detenimiento relumbra como el momento de iluminación para la conciencia poética. Para Benjamin el advenimiento del Mesías ocurrirá a través de “una pequeña puerta”⁶⁶,

⁶² *Ibid.*, p. 61.

⁶³ “Irradiación inaugural”, en *Irradiador* no, 1, septiembre de 1923; reproducido en *Fermin Revueltas, constructor de espacios*, de Carla Zurián, pp., 50-51.

⁶⁴ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, “Esquina”, p. 33.

⁶⁵ Germán List Arzubide, *op. cit.*, “Silabario”, p. 36.

⁶⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 59.

figura en la cual encontramos el símbolo de la puerta como el umbral para acceder al espacio sagrado, tránsito necesario en el camino a la iniciación. En la poesía de List Arzubide, la puerta abierta para la llegada del Mesías se concreta en la ventana, que se abre como vía propicia para nuevas experiencias. Así ocurre en el poema “Los pasos divergentes”, donde en medio del entorno urbano “una ventana abierta a la aventura/ tiembla en el paisaje/lúido”.⁶⁷ La ventana es también el acceso a lo normalmente inaccesible, como en el ya citado “Ángulo”, donde el sendero a lo invisible e infinito pasa por ella, pues “en la sombra combada ventana a lo invisible/ mis manos de infinito alcanzaron al sol”.⁶⁸ Dado su carácter sagrado, las ventanas de List Arzubide adquieren la calidad de lo divino, por eso aparecen entronizadas como “búdicas ventanas”.⁶⁹ Vinculadas a Buda, las ventanas se abren cargadas de la conciencia despierta. La ventana estridentista es vía a lo infinito e invitación al viaje, su luz ilumina lo invisible, pero para alcanzarlo es necesario ceder a su llamado y trasponerla como umbral sagrado, que se abre hacia la oportunidad mesiánica. El poeta escucha el llamado y cruza la ventana en pos de la travesía hacia el instante de iluminación, pero en la urbe estridentista sólo hay rascacielos, así, trasponer la ventana se convierte en caída libre, cruzar el umbral es defenestrarse ritualmente al precipicio. Así, la consigna del poeta estridentista truena en el vacío: “Hay que tirarse de 40 pisos para reflexionar en el camino”.⁷⁰

Sí la revolución detiene la marcha del progreso, la caída mesiánica detiene el tiempo inexorable en el instante mismo del caer. El viaje vertical se transmuta en dialéctica detenida, que no cancela el pensar, sino lo lleva a estratos inéditos donde la

⁶⁷ Germán List Arzubide, *op.cit.*, “Los pasos divergentes”, p.58.

⁶⁸ Germán List Arzubide, *op.cit.*, “Ángulo”, p. 40.

⁶⁹ Germán List Arzubide, *op.cit.*, “El canto del vagabundo”, p. 74.

⁷⁰ Germán List Arzubide, *op.cit.*, “Silabario”, p. 39.

plena experiencia temporal es restituida al ser humano. La reflexión del poeta estridentista en su caída no pretende, sin embargo, llegar a un resultado. Su reflexión no tiene como finalidad crear un conocimiento, acumulable y vacío. La finalidad de la caída reflexiva es ella misma en cuanto viaje y experiencia apropiatoria para el ser en su padecer. El poeta, lanzándose al vacío a través de la búdica ventana, rememora al arcano sin número del Tarot, representado en algunas versiones, como en la de Arthur Edward Waite (1910), como un joven lanzándose alegremente al vacío y en el de Marsella aparece sonriendo a pesar de ser atacado por una fiera, que le desgarras las vestimentas. Como el vagar del loco, la caída detenida en la reflexión es el viaje eterno, la experiencia pura del *pathema*, última e incommunicable. Si a la sombra de la razón buscamos con encono la explicación del Universo, queremos la revolución o el arte total, la travesía del loco nos revela la otra vía: nada es fijo, nada se construye definitivamente nunca, en el error está la respuesta.

El eterno viaje del tonto, el movimiento de la reflexión, que no aspira al saber, sino sólo a sí mismo en cuanto experiencia, –la emoción en su pureza vanguardista–, se convierte en un arsenal indispensable en la dinamitada ciudad estridentista. Así lo anuncia el poema “Paletas-chicles”, que a manera del merolico, que oferta su mercancía, pregona: “Se declaran artículos de primera necesidad los tontos”.⁷¹ Como espejo negativo, la experiencia del caer reflexivo lanza una bengala para denunciar el error de considerar a la razón instrumental como única respuesta posible. El arte nuevo, así como la revolución social, no deben esperarse como el premio al final del camino, la caída o el resultado del progreso, sino buscarse como experiencia en el viaje, esa es la certeza de la voz lírica del poema “Ángulo” al anunciar:

⁷¹ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 46.

mi ansia que todo sabe

porque nada esperó

1,2-1,2

rítmicos y lejanos

destilan los instantes sueño en mi corazón.

Y cuando al fin violeta

la hora se precipita

y en un ángulo agudo

se ofrece a mi actitud

sus ojos influyentes

donde una ala se agita

se deshojan de oro

en acorde de luz.⁷²

La sabiduría no está, pues, en el *resultado* sino en su espera, es decir, en el *proceso*. El poeta “sabe todo” porque no espera obtener nada. El conocimiento, como “acorde de luz”, surge de los sueños soñados en la dinámica del instante. Auscultar al arcano del ser es imposible desde la temporalidad, que transcurre, el sentido se niega en el avanzar del progreso y sólo explota en la “hora precipitada”, en ese tiempo que cae.

El instante del placer, la risa y el juego

El objetivo de una nueva temporalidad ha de orientarse, pues, a la superación de lo que Agamben llama “el vacío espejismo del progreso. En su lugar, el filósofo propone una alternativa donde la felicidad de la persona se concrete, posibilidad descartada, en su opinión, en el proyecto historicista cuyo sujeto es exclusivamente un sujeto colectivo.

⁷² *Ibid.* p. 40.

Irónicamente, si bien la concepción del tiempo surge en cierta medida del pensamiento aristotélico, Agamben identifica en el propio Aristóteles una posibilidad de formular una experiencia temporal abierta a la persona. Esto ocurre a partir de la concepción aristotélica del momento pleno del placer como una alteridad heterogénea del tiempo continuo y cuantificable.

Al teorizar sobre el mito del placer en la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles postula el tiempo del placer como la posibilidad de una experiencia humana e integral del tiempo, emancipada del devenir, pues considera que “la forma (*eîdos, εἶδος*) del placer es perfecta (*téleion, τελειος*) en todo momento”, de lo cual se desprende, según Agamben, que para Aristóteles, “el placer, a diferencia del movimiento, no se despliega en el tiempo medible, pues es en cada instante algo entero y completo”.⁷³ El instante del placer surge como el tiempo donde la experiencia integral es factible y es precisamente esa plenitud del instante presente de la cual el estridentismo quiere participar y expresar.

El interés por hacer de la poética estridentista una escritura capaz de recuperar la experiencia integral de la persona la manifestaba List Arzubide al definir la escritura estridentista como una transformación de la poesía a “un puro estado anímico”. En este caso, el placer aristotélico se puede entender en un sentido amplio, no sólo como goce, sino como un *padecer*, como *pathema*, pues el propio Agamben fija la esfera del padecer como el lugar donde la experiencia primaria es posible. Tal padecer emotivo en cuanto experiencia vital integral y completa, aparece en las consideraciones de Arqueles Vela, como ese espíritu del estridentismo, que buscaba “participar en los hechos inmediatos de la vida”, es decir, la poética estridentista quiere contener la experiencia de la persona no mediatizada, completa en sí misma, experiencia que, siguiendo el principio aristotélico del placer, acontece plenamente en el instante. Quizá es por eso que la risa, en cuanto expresión evidente y socializante del placer, aparece contagiosamente en la obra estridentista, por ejemplo en la crónica donde Vela describe a la risa estridentista

⁷³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 153.

desplegándose en los instantes:

Entre todas las sonrisas, la nuestra se enreda y desenreda en los instantes, explayándose, recogiendo, inutilizando y vivificando los contrastes, desmatizándose a cada momento, porque como es transeúnte, no se refugiará nunca en los museos intelectuales.⁷⁴

Este párrafo sintetiza y entreteje las ideas del estridentismo sobre la risa, en cuanto emoción exteriorizada y socializada, pero también como la vía privilegiada a una nueva temporalidad. La risa, como expresión sensible del placer ocurre en el tiempo del ahora, por eso se enreda y desenreda en los instantes. La risa hace visible y aprensible en el instante, mientras el instante es el único tiempo donde la risa-placer-felicidad puede manifestarse. La risa, explotando, en el instante surge como principio configurante de las estructuras de sentido, abriendo la posibilidad de nuevas formas de entendimiento. Por eso, la risa “inutiliza” y “vivifica” los contrastes convencionales. El conocimiento forjado por la instantaneidad de la risa estridentista no está destinado a integrarse al proceso del conocimiento acumulativo del progreso, por ello no “se refugiará nunca en los museos intelectuales”. La risa estridentista exhibe su aspecto destructivo y rebelde, ella es peligrosa para todo aquello que existe en la estabilidad del tiempo linealmente estructurado. El fuego renovador de la risa estridentista es exaltado por el mismo Vela en el texto “La risa de list arzubide” (*sic*), a la cual describe como “tritadora”, “desquiciante” y “abismal”.⁷⁵ A su vez, List Arzubide exalta el aspecto insurrecto, que el estridentismo extrae de la risa, cuando recordaba: “frente al imbecilismo de los periodistas y al odio oficial de las academias, nosotros opusimos nuestra gran risa despreciativa y altanera, que todavía duele a los poetas de ministerios”.⁷⁶

La risa estridentista se asimila directamente a la lógica del juego, de esos juegos

⁷⁴ Arqueles Vela, “La sonrisa estridentista”, *El Universal Ilustrado*, no. 449, 24 de diciembre de 1925.

⁷⁵ Arqueles Vela, “la risa de list arzubide”, compilado en *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide, p. 7-9.

⁷⁶ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 127.

que, gracias a las carcajadas, que lo alimentan, se manifiesta ruidosamente. En la esfera del juego se puede consumir la destrucción del calendario, como lo demuestra Agamben al estudiar el pasaje del “país de los juguetes” de la novela *Pinocho*. En este país, recuerda el analista, en medio de la diversión, la temporalidad se modifica y las horas, los días y las semanas pasan como relámpagos, el “bullicio endiabrado” y la “baraúnda” provocan “una parálisis y una destrucción del calendario”.⁷⁷ Esta destrucción gozosa del calendario es para Benjamin la marca de las revoluciones, ellas destruyen las viejas temporalidades como una celebración. El bullicio de la carcajada, que celebra el advenimiento del tiempo nuevo, es la plataforma desde la cual el estridentismo propone entender su revolución, pues las revoluciones, nos recuerda Agamben, parafraseando a Benjamin, “siempre fueron vividas como una detención del tiempo y como una interrupción de la cronología”.⁷⁸ Esa es la propuesta del estridentismo: experimentar su revuelta en un tiempo ajeno a la secuencia rigurosa del calendario y sin relación con una historicidad, que demanda una lectura del tiempo esclavizada a la sucesión lineal del antes-ahora-después. Según rememora Benjamin, en las revoluciones la conciencia del tiempo se traducía en el entusiasmo por arremeter festivamente contra los relojes:

La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción. La Gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día con el que comienza un calendario actúa como un acelerador histórico. Y es en el fondo el mismo día que vuelve siempre en la figura de los días festivos, que son días de rememoración.⁷⁹

Un caso de esta conciencia, saliendo aún por sus fueros, fue la Revolución de Julio, pues, como recuerda Benjamin, al final de la primera noche de combate en París, simultáneamente y en diferentes lugares, hubo disparos contra los relojes. Acción que

⁷⁷ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, p. 97.

⁷⁸ *Ibid.* p. 155.

⁷⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 52.

Aquí, el tiempo es apenas una ruina y la vitalidad poética, con su potencia mecánica de “sístole y diástole”, supera las fronteras de la temporalidad convencional con su “paso ilimitado”. Si en “Los pasos divergentes” estamos ante la subjetividad emotiva de la revuelta temporal, el aspecto político de la destrucción del tiempo se lee en “Multitud”, poema dedicado a las muchedumbres de militantes manifestándose revolucionariamente en el ahora. En estilo exaltado, el poema canta a la “barricada” obrera que “asalta” e “incendia” las “rígidas arquitecturas”, todo sucediendo en el hoy, que destruye los calendarios:

ALLÁ VA LA VANGUARDIA

DEL DÍA

AGITANDO EL INCENDIO

DE SUS BANDERAS

(...)

Muchedumbres

que arrasaron el tiempo⁸²

Noticia inaugural

La revolución estridentista, al romper con la cronología, niega la posibilidad del registro historiográfico convencional. Su gesta no quedará fijada en los libros de historia o los museos, pero será anunciada cada día, siempre renovándose, en las páginas de los diarios. La novedad estridentista sólo puede ser entendida en su carácter de *noticia*, no de historiografía. De la misma manera, el acontecimiento de la emoción vital sólo se captura íntegramente en las páginas actuales del diario. Es esta convicción la que llevaba

⁸² Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 92.-93.

a List Arzubide a señalar que, aficionado a leer diarios en su infancia, llegó a aprender “que en el periódico está la vida”.⁸³ El deseo de mantenerse en el actualismo de la novedad noticiosa de los diarios, List Arzubide lo exhibía ya con ánimo pendenciero en contra de lo viejo al declarar su adhesión al estridentismo con destemplado pregón:

“... somos ya estridentistas y apedreamos las casas llenas de muebles viejos de silencio, donde el polvo se come los pasos de la luz; las moscas no pondrán su ortografía sobre nuestros artículos porque después de ser leídos, servirán para envolver al azúcar...”⁸⁴

Curiosamente infantiles, las pedradas, que la revolución estridentista presume como armas contra el silencio de lo viejo, dan a su militancia el bullicio del juego. Cómplice del juego infantil, el estridentismo emerge como una ruptura de la cronología y con ello la consecuente imposibilidad de fijarlo y, si llega a las páginas impresas del diario, será sólo provisionalmente. Sus artículos, impresos en el papel periódico, “servirán para envolver el azúcar”. En los diarios, los estridentistas perciben la formalización de la actualidad renovándose cada mañana. En la noticia impresa se materializa el anhelado presentismo: la revelación de la verdad estridentista será en la prensa cotidiana. Así lo expresa List Arzubide en su crónica del movimiento: “Los periódicos rindieron sus columnas al desfile de las palabras agoreras. Las mañanas se deshilachaban de noticias sobre el Estridentismo”.⁸⁵

La novedad eternizada se manifiesta recurrentemente en los textos de List Arzubide con el uso de términos, que aluden a este carácter noticioso de la existencia. Por ejemplo, *El movimiento estridentista* –que en los hechos es él mismo una propuesta de crónica descronologizada– inicia precisamente con una escritura que *huele a nuevo* y así anuncia la aparición del profeta de la vanguardia, el “recién desempacado” Maples

⁸³ Angélica Camargo, “En el periódico está la vida: Germán List Arzubide”, *Excélsior*, sección cultural 23 de junio de 1989.

⁸⁴ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 12.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 54.

Arce:

Flamante, recién desempacado al paseo de la tarde, con el traje perfumado de novedad, los guantes llenando el ademán, las polainas fanfarronas que han caminado sobre odios oportunistas, fincando su marcha, todo él lleno de la seguridad de su indumentaria cronométrica...⁸⁶

Tal cualidad, como siempre “recién desempacado”, se extiende al resto de los personajes de la crónica de List Arzubide, quienes gracias a su carácter estridentista se regeneran cotidianamente, noticiosamente. La novedad es su signo, tal como sucede con una de las dos novias del Maples Arce ficcional, Lupita, quien aparece “cada día renovada de frescura”.⁸⁷ La novedad se integra también a las emociones y los personajes de la narración estridentista de List Arzubide viven el amor en ese tiempo inaugural, como se describe en la carta de suscrita por el german list (*sic*) ficcional, quien declara a su amada: “Novia de la alborada, tu recuerdo está siempre recién fijado en la pared de mi existencia aventurera... y día por día, es el debut de tu sonrisa en los próximos comicios del amor.” En este contexto amoroso, la cualidad periodística de la temporalidad llega incluso a convertirse en el predicado del tiempo mismo, cuando expresa “de aquella hora en prensa de nuestros afanes frondosos, sólo se ven las últimas estrellas”.⁸⁸ Si el carácter noticioso de la temporalidad estridentista se sirve para nombrar y modificar los fenómenos del tiempo mismo, explotando este principio constructivo, los periódicos estridentistas están llamados a ser pilar en la construcción del universo vanguardista, pues:

(Los periódicos de Estridentópolis) construyen el universo aéreo; sus ediciones dejan huellas ferradas en el chaparro silencio de las bibliotecas y el grito de su faro

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44.

horadando las distancias de las estrellas con su verdad mecánica, despierta al tiempo para lanzarlo al infinito.⁸⁹

Si en los hechos el estridentismo no logró apropiarse de los diarios para propagar el incendio presentista, sí tuvieron una revista desde donde lanzar su pirotecnia, *Irradiador*; a la cual, en la ficción listiana, le es confiada la tarea de construir nuevos sistemas significantes. El primer paso en tal tarea es la destrucción o al menos la suspensión de la temporalidad calendarizada. Por eso, de acuerdo con la epopeya que List Arzubide construye para el movimiento, la revista *Irradiador*, “entregada al genio de los linotipos, sacudía las fichas del calendario con el vértigo de las rotativas”,⁹⁰ pues “sus páginas decían en cada número el tanto por ciento de la verdad actual”.⁹¹ En cada número de *Irradiador*, prosigue la crónica de List, sus “editoriales acusaron a los encubridores de la estupidez pública. Se descubrió el mal gusto de los patriotereros de las estatuas, el rastacuerismo de las colonias bien, el pasatismo de los edificios públicos”.⁹² Esta labor destructiva-constructiva de la revista estridentista culmina en la hiperbólica crónica de List, cuando “IRRADIADOR (*sic*) puso su nombre sobre el borde de la popularidad estridentista y aseguró el espíritu del tiempo”.⁹³ Ese “espíritu del tiempo”, que la revista asegura o defiende, no debe malinterpretarse, sin embargo, como la intención de afirmar una temporalidad convencional, sino que es la instauración de esa temporalidad *otra* donde el movimiento se define como actualista y presentista.

El campo semántico de *lo noticioso*, lo transporta List Arzubide a su poesía, donde aparece en diferentes contextos; ya sea como parte de una postal urbana, en una lamentación emotiva-amorosa o como proclama estética, pero siempre acentuando un ambiente actualista. Como aparato para realizar una instantánea de la urbe, en el poema “Paletas-Chicles”, lo noticioso se hace escuchar en el pregón del voceador de diarios al

⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁹¹ *Ibid.*, p. 76.

⁹² *Ibid.*, p. 78.

⁹³ *Ibid.*, p. 80.

vender su mercancía: “Noticia de última hora./ Era soltero el inventor del cinematógrafo”.⁹⁴ Lo noticioso funciona en este poema como arquitectura y todo él se enuncia a manera de los encabezados periodísticos, cada estrofa es una oración breve y concisa sin aparente relación con las demás, cada una consigna un hecho, trascendente sólo por lo irracional de su contenido. En breve, podemos leer “Paletas-chicles” como una miscelánea de la noticia absurda:

Alemania y Francia

se disputan el campeonato de resistencia.

Se declaran artículo de primera necesidad

los tontos.

(...)

Los besos se expenden

hoy a precio de réclame.

Y es inútil escribir novelas

ya no está de moda

aprender a leer en las escuelas.⁹⁵

Las penas de amor también desplazan a la realidad referencial de los diarios estridentistas. En sus páginas actualistas los hechos de la *historia grande* son ignorados y en su lugar se informa de la tragedia cotidiana del padecer. El instante de la emoción pura e integral se renueva cada mañana en sus páginas. Así ocurre en el poema “Desintegración”, donde el acongojado yo lírico lamenta:

desdoblé el diario de mi indiferencia

⁹⁴ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas.*, p. 47.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

y leí la catástrofe
de
su nombre⁹⁶

En un contexto más amplio, como parte de la cosmogonía actualista, lo noticioso se integra discursivamente a la exaltación festiva-carnavalesca del tiempo de la revolución estética. En el poema “Canto del hombre errante”, lo noticioso se vuelve praxis del colectivo vanguardista para emprender la batalla contra el fastidio del arte pasatista:

Y en los cafés insomnes
donde los pianos
fuman
su fastidio
opresos de distancia
 elevaremos
el canto
 de los linotipos⁹⁷

Finalmente, lo noticioso se articula más complejamente con el resto de las premisas estridentes del tiempo del ahora, así en “Canto del vagabundo”, convergen lo noticioso, la urbe, la risa festiva y la apropiación revolucionaria del tiempo:

Por las calles
quebradas
de noticias
 echamos a rodar

⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

nuestro cansancio

CHARLOT

último dios

creador

de sueños nuevos

puedes al fin reír

El tiempo es nuestro

SOMOS LOS VAGABUNDOS

DEL ASFALTO⁹⁸

Lo noticioso, representación del lo actual, quiebra las calles del camino trillado, mientras Charlot, el tótem “angular y representativo” del estridentismo, con su risa contestataria transforma a la pandilla vanguardista en vagabundos, símil del loco místico, cuyo destino errabundo les permite apropiarse del tiempo.

Y sin embargo, se mueve: la fábrica estridentista que *nada con la corriente*

Al hacer la crítica de la temporalidad e historicidad de la modernidad burguesa y la manera en que éstas contaminan el pensamiento y praxis de la revolución social, las *Tesis sobre la historia* de Walter Benjamin introducen adicionalmente una provocativa propuesta para reformular el movimiento de dialéctica como única fuente de conocimiento. A partir de la puesta en crisis de conceptos como el de progreso y su incursión en la gnoseología, las *Tesis* de Benjamin funcionan como productivas herramientas para estudiar el arte y la cultura de la modernidad. Pero en este ejercicio de análisis, no debe soslayarse que la preocupación inicial y última del filósofo alemán es cuestionar una práctica política de la izquierda, pues en palabras de Bolívar Echeverría, las *Tesis* esbozan una crítica de los fundamentos teóricos del discurso comunista o

⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

socialista, teniendo en cuenta como elemento de referencia la versión “oficial” del mismo, la que desde finales del siglo XIX se conoció como “teoría o marxismo de la socialdemocracia”. Para Echeverría, las reflexiones de Benjamin exploran el terreno para un discurso socialista del futuro:

(Benjamin) se imagina lo que podría ser o lo que debería ser el núcleo de un discurso socialista comunista o socialista diferente –¿del futuro?–, verdaderamente materialista, el discurso revolucionario adecuado a la época del ocaso de la modernidad capitalista.⁹⁹

El texto de Benjamin puede considerarse como la síntesis de una crítica de la modernidad en su conjunto, de ahí su utilidad para una lectura productiva de un fenómeno eminentemente moderno, como la vanguardia artística. El resultado de tal ejercicio es un análisis de la escritura del grupo estridentista y la poesía de List Arzubide, pero, siendo coherentes con la vocación de las tesis benjaminianas, es necesario extender el análisis a otros aspectos del discurso estridentista, específicamente a aquellos momentos en que su práctica artística se apropia de elementos del discurso político de la Revolución Mexicana y de la izquierda socialista. La apropiación discursiva resulta de la intención declarada por parte de los jóvenes vanguardistas de hacer del estridentismo el arte nuevo de la Revolución, incluso, no sin cierta desmesura, se proponían a sí mismos como *los auténticos* artistas portadores de los valores de ese pandemónium homogeneizado bajo el nombre de *Revolución Mexicana*. Así lo manifestaba Manuel Maples Arce en una entrevista de 1922:

Los pocos intelectuales que fueron a la revolución estaban podridos. La tiranía intelectual siguió subsistiendo y la revolución perdió toda su significación y todo su

⁹⁹ Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 13-14.

interés. (...) A los sacudimientos exteriores no correspondió ninguna agitación espiritual. En Rusia, los poetas y pintores del suprematismo afirmaron dolorosamente la inquietud del movimiento bolchevique. Lo mismo hizo el grupo de Noviembre en Alemania. Pero los intelectuales mexicanos permanecieron impassibles. (...) Pero las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores. Nosotros también podíamos sublevarnos. Nosotros también podíamos rebelarnos...¹⁰⁰

Aunque se puede cuestionar la desproporción de convertirse en *la voz* de la Revolución, no se puede menoscabar las aportaciones del movimiento a la tarea revolucionaria. Así lo apunta Luis Mario Schneider, quien considera el año de 1926 como el año de la “definición política” del grupo, ello a partir del desempeño en cargos políticos de los miembros (Manuel Maples Arce es Secretario de Gobierno en Veracruz), la edición de la revista *Horizonte*, que incluye una buena cantidad de artículos políticos, así como la “militancia clara dentro de los propósitos de la Revolución Mexicana, testimonia que el estridentismo, sin abandonar la estética, comienza a interesarse más por razones de índoles extraliterarias”.¹⁰¹

Adolescentes “entusiastas de los beneficios de la civilización”¹⁰² es uno de las descalificaciones imputadas a los escritores estridentistas, juicio fundado exclusivamente en la tematización de la modernidad tecnológica, que en los textos se manifiesta como aeroplanos, tranvías, radios, cables eléctricos y fábricas. Enunciada de esta manera, la lectura de la obra estridentista puede quedar apenas en el plano de la mera apreciación personal, sin embargo, a la luz de los cuestionamientos de Benjamin al discurso

¹⁰⁰ Manuel Maples Arce, “El movimiento estridentistas en 1922”, *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre de 1922. Citado por Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, p. 115.

¹⁰¹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰² Carlos Monsiváis, “Los estridentistas y los agoristas”, citado por Evodio Escalante en *Elevación y caída del estridentismo*, p. 16.

engañosamente revolucionario de ciertos sectores de la izquierda socialista europea, podemos reformular las acusaciones de *modernólatras* arrojadas contra el movimiento estridentista y mostrar como, al asumir como propio el discurso de la izquierda socialista de los años 20, los jóvenes estridentistas llegan a reproducir las mismas inconsistencias o contradicciones de éste.

Que la relación con la categoría de *modernidad*, por parte del grupo estridentista es ambivalente, lo han señalado ya varios estudiosos como Héctor Olea, Evodio Escalante y Katharina Niemeyer¹⁰³, por ejemplo, cuyos trabajos, a diferencia de las críticas simplemente descalificadoras, buscan ahondar en la complejidad de la vanguardia mexicana. Una arista de estas contradicciones se hace evidente al contrastar el llamado de advertencia de Benjamin hacia lo que llama el “concepto corrupto de trabajo” con la tendencia en las obra estridentista a exaltar el trabajo de los obreros en las fábricas tecnificadas.

En su análisis del discurso y práctica de lo que considera una versión fallida del socialismo, Benjamin, al hacer la crítica del concepto de progreso (científico, técnico y moral), considera que otro de los rasgos de conformismo de la socialdemocracia es la propagación de la idea entre el proletariado de que al desempeñar un trabajo altamente tecnificado en la industria capitalista estaba incorporándose a la marcha del progreso que, axiomáticamente, en algún momento los llevaría a la sociedad sin clases. Para Benjamin, los dirigentes políticos de la socialdemocracia serían responsables por hacer creer a los obreros que el simple hecho de desempeñarse en la industria constituía por sí mismo una acción política de carácter revolucionario, con la consecuente pérdida de combatividad por parte de la masa proletaria, a la cual, denunciaba Benjamin, se le engañaba con la falacia de “estar nadando con la corriente”:

¹⁰³ En el ensayo “El preestridentismo: Siqueiros, un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario”, Héctor Olea habla de un “Actualismo ancestral” (p. 112); mientras que Evodio Escalante en *Elevación y caída del estridentismo*, advierte en el estridentismo “una resistencia, acaso inconsciente, a esa modernidad a la que de manera estentórea intentaba abrazarse” (p. 63); a su vez, Katharina Niemeyer en la ponencia “Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos” señala que “los estridentistas se lanzaron a una auténtica ‘guerra de las imágenes’ en torno a la modernidad” (p. 7).

No hay otra cosa que haya corrompido más a la clase trabajadora alemana que la idea de que ella nada con la corriente. El desarrollo técnico era para ella el declive de la corriente con la que creía estar nadando. De allí no había más que un paso a la ilusión de que el trabajo en las fábricas constituye por sí una acción política.¹⁰⁴

Detrás de esta concepción se manifiesta, además, una versión secularizada de la moral protestante del trabajo como fuente abstracta e idealizada de todo bienestar del hombre. Esta visión idealizada, prosigue Benjamin, se empeña en ver en el trabajo fabril una manifestación de la potencia del progreso para dominar la naturaleza, sin considerar la advertencia, que en algún momento hacía Marx, sobre la necesidad de considerar los efectos del trabajo en los obreros a quienes se les niega la posibilidad de disponer de la riqueza generada por su propio trabajo, pero que además, al no ser propietarios de las mismas fábricas, son condenados a ser esclavos de otros hombres.

El apunte de Benjamin no puede dejar de ser significativo ante la parafernalia estridentista de la fábrica, paradigma de la modernidad a la que rinden culto, *fascinados por la belleza sudorosa del trabajo*. Esta fábrica, como motivo estético que se quiere revolucionario, aparece reiteradamente como escenario o personaje a manera de una sinécdoque de las masas obreras a las que el estridentismo, en su afán revolucionario quiere cantar, y ya desde *Actual no. 1*, Maples Arce pregonaba:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente –Ruiz Huidobro– junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes

¹⁰⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 46.

ciudades palpitantes, las bluzas (*sic*) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida...”¹⁰⁵

Y en el *Manifiesto No. 2*, redactado en conjunto con List Arzubide y Arqueles Vela, se convoca a afirmar:

La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan el espejo de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.¹⁰⁶

En estos dos momentos aparecen de manera significativa como una dualidad el progreso tecnificado y el trabajo de los obreros. En el primer manifiesto tenemos la “belleza actualista de las máquinas”, “el humo de las fábricas” y el “régimen industrialista” de las ciudades, unidos a los “obrereros explosivos”. En el segundo manifiesto se exhorta exaltar el “tematismo sugerente de las máquinas” junto con “las explosiones obreriles que estrellan el espejo de los días subvertidos”. Así pues, la postura de los jóvenes estridentistas, que se quiere innovadora al destronar el crepúsculo y las hojas secas como temas poéticos, para colocar en su lugar el trabajo de los obreros en las fábricas estaría a su manera repitiendo la quimera, que Benjamin advierte en el discurso de la socialdemocracia. El discurso estridentista, al convertir el enajenante trabajo fabril de los obreros en idealizado tema poético, en sustitución de las decimonónicas hojas muertas, estaría, en primera instancia, reduciendo el esfuerzo obrero a categoría de *cliché* literario, y, en seguida, estaría despojando a la clase trabajadora de la posibilidad de adquirir una conciencia plenamente revolucionaria sobre la naturaleza del trabajo tecnificado, que no por dominar a la naturaleza deja de explotar al hombre mismo.

Ejemplos de esta peligrosa, que podríamos llamar *bucolización* del trabajo

¹⁰⁵ Manuel Maples Arce, *op. cit.*, p. 269.

¹⁰⁶ Manuel Maples Arce, *op. cit.*, p. 269.

tecnificado de los obreros son numerosos en el arte estridentista: las chimeneas humeantes son constantes en la obra plástica de Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Germán Cueto. En poesía también aparecen múltiples versos que buscan cumplir con aquella consigna de exaltar el humo de las fábricas y las explosiones obreriles. Así, por citar un ejemplo, Manuel Maples Arce en el emblemático poema *Vrbe*, convierte la salida de los trabajadores en un paisaje: “Los ríos de blusas azules/ desbordan las esclusas de las fábricas,/ los árboles agitadores/ manotean sus discursos en la acera”.¹⁰⁷ En Kin Taniya aparece una operación similar, quien en el poema “Mediodía”, intenta crear una especie de paisaje industrial y la fábrica aparece en un ambiente idealizado y aséptico: “El grito de las fábricas/ Y la luz de las campanas/ MEDIODÍA/ Sudor oro del sol/ Es el calor azul/ ES MEDIODÍA [...] Las rosas están abiertas y las frutas maduras/ Déjame probar tu cuerpo/ Fruto virgen dorado por el sol”.¹⁰⁸

Un caso de idealización literaria, que deviene versión corrompida del trabajo aparece en uno de los textos, que Germán List Arzubide incluye en su libro *Plebe, poemas de rebeldía*:

Manos obreras

Camarada:

de apretar la herramienta
 tus manos se han cerrado,
 y hoy son dos masas rudas;
 en la aurora sangrienta
 que ya anuncia la fuga del pasado,
 serán tus armas mudas.

¹⁰⁷ Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, p 54.

¹⁰⁸ Kin Taniya, *Avión*, compilado por Luis Mario Schneider, p. 369-370.

No gritarán como el fusil;
pero su trágico clamor
será verlas alzarse llenando el horizonte.
Manos cerradas que en el vasto confín,
serán la marejada del furor,
el pavoroso monte
que oculte al vengador.

Alza presto tus manos
que hizo armas la tarea;
que el opresor las vea
a esta primera luz de tintes rojos,
en sangrientos manojos
mostrando su amenaza,
como una enorme tea
que hace la aurora por doquier que pasa
apretad la herramienta,

¡ Oh manos, rudas manos!
que pronto vuestra huella mugrienta
ha de manchar el cuello a los tiranos.¹⁰⁹

Aquí, la idealización del trabajo, como fuente de progreso, se manifiesta en esas manos obreras, que por el simple de hecho de portar herramientas se transmutan en armas para

¹⁰⁹ *Plebe, poemas de rebeldía*, se publica en 1925, como un homenaje a Ricardo Flores Magón. Aunque esta obra se puede ubicar más en la obra de propaganda y militancia política de List Arzubide que en su obra de carácter vanguardista, muestra de ello es que no se incluye en el volumen titulado *Poemas estridentistas*, editado por primera vez en 1986, en este punto vale la pena ocuparse de uno de los poemas de este libro en relación a las implicaciones políticas de la obras estridentistas que nos ocupa en este apartado.

la lucha social. En estas “manos que hizo armas la tarea”, aunque no son fusiles, bien sirven para dirigirlas contra el tirano. El puro hecho de empuñarlas se vuelve por sí mismo en un conformista acto político. Con una equivocada intención revolucionaria, según el juicio de Benjamin, este texto estaría operando a favor de esa versión corrompida del trabajo creando la ilusión, peligrosamente conformista para la lucha proletaria, de que el trabajo fabril por sí mismo es un acto político.

Adicionalmente, en “Manos obreras” aparece otra de las señales de alarma advertidas por Benjamin en su *Tesis*, cuando advierte sobre una errónea concepción de la lucha social como una tarea infinita, pero consagrada a la redención de las futuras clases trabajadoras y no a la redención de los oprimidos del pasado. Benjamin denuncia que la práctica política de la socialdemocracia ha olvidado la idea original de Marx de la clase trabajadora como última clase oprimida y vengadora de todas las generaciones de vencidos. Con tal omisión, lamenta, se le estarían limando los dientes y garras a la lucha proletaria. La socialdemocracia se contenta con asignar a la clase trabajadora el papel de redentora de las generaciones *futuras*, “cortando así el nervio de su mejor fuerza”: el odio y la voluntad de sacrificio, pues ambos sentimientos se nutren “de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados”.¹¹⁰

En “Mano obreras” parece expresarse un eco de esa aséptica fe en el progreso, que quiere ver en la lucha obrera del hoy apenas la promesa de un futuro de bienestar abstracto e idealizado. Así, el poema de rebeldía cierra con la profecía: “¡ Oh manos, rudas manos! / que pronto vuestra huella mugrienta/ ha de manchar el cuello a los tiranos”.

A la luz de las consideraciones de Benjamin sobre el discurso y prácticas políticas de la izquierda socialista, los afanes estridentistas por dar voz a la revolución obrera aparece como la exaltación de la fe seudo revolucionaria, que simplemente se apoltrona

¹¹⁰ Walter Benjamin; *op. cit.*, p. 49.

a ver el desfile de la marcha obrera en pos de la sociedad sin clases, que se encuentra al final del arco iris del futuro progreso, despojando así a la revuelta obrera de la visceralidad de la venganza a favor de un optimismo desdentado. En suma, lo anterior revela una más de las ambigüedades y contradicciones, una que podríamos llamar *revolución-involución*, para sumarla a la constelación de “antinomias”,¹¹¹ señalada por Héctor Olea como elemento conformador de las vanguardias mexicanas.

Como parte del proceso de idealización aparece en *El movimiento estridentista*, la crónica que List Arzubide hace de los avatares del grupo a la manera de cierta epopeya vanguardista. El tono épico de *El movimiento estridentista* es más claro cuando presenta a la pandilla al final de su jornada iconoclasta ascendiendo como héroes a su propio Valhala, que no es sino esa Estridentópolis donde el arte nuevo y la revolución social se prometen como platillo infinito. La narración de las hazañas vanguardistas-revolucionarias concluye a modo de epílogo con una arenga proletaria, este “Discurso” se dirige a los “obreros”, con emotivo vocativo, llamándolos a la explosión revolucionaria. A pesar del tono combativo y varias imágenes poéticas sugerentes, la antinomia *revolución-involución* se manifiesta a nivel del léxico y en el uso de los tiempos verbales, como una tensión entre un incendiario uso del imperativo presente y un profetizante tiempo futuro:

OBREROS:

Con vuestras manos que la intrepidez de la fatiga contrajo, rasgad el uniforme de los días. Levantad con las grúas de esos puertos estriados en el adiós de las sirenas, las tardes que remachan los crepúsculos.

(...)

¹¹¹ Héctor Olea, op. cit., p. 91-123.

Vuestros camiones forzudos, quiebren el tráfico pautado de la horas. Detened el encono de las calderas, y el humo de su recuerdo agonizará en el meridiano. Las chimeneas que aventáis a la industria del anhelo, destrozarán la astronomía de lo improbable.

(...)

Construid la multitud

Sobre las calles derrumbadas de sol, las suelas del cansancio sellen la protesta. Veréis acudir los edificios en tropel de las ciudades trogloditas, caídas las falanges erizadas de gritos. Las canciones incendiadas, levantarán sus garras de coraje.

(...)¹¹²

Dentro de la provocativa poetización contenida en el exhorto es visible el llamado a crear la nueva temporalidad revolucionaria, primero, en el uso del imperativo en presente, y luego, en los llamados a rasgar “la uniformidad de los días” y a quebrar “el tráfico pautado de las horas”. El tiempo del ahora, en cuanto necesidad de detener la marcha del progreso, resuena en el llamado a “detener el encono de la caldera”. No obstante, en la convocatoria para luchar en el instante del presente es inevitable la promesa de la victoria proletaria como una profecía en la cual la multitud obrera “destrozaré la astronomía de los improbable” y verá caer “las falanges erizadas de gritos”, victoria mostrada, siguiendo a Benjamin, como un axiomático movimiento del progreso indetenible.

La antinomia revolución-involución presente en la obra estridentista podría ser efectivamente una postura de conformismo socialdemócrata, cuya crítica es la base de la reflexión de Benjamin, pero también existe la posibilidad de que el fenómeno sea la visible manifestación de ese ánimo mas bien romantizante con que los artistas mexicanos de izquierda incorporaban el discurso marxista a su obra, tal como lo señalaba Jean Charlot, el pintor francés que se suma al movimiento:

¹¹² Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 104-105.

En lo que respecta al comunismo, tratábase todavía (en México) de un comunismo romántico, surgido, principalmente, de la mencionada tendencia a *épater le bourgeois*, y no por razones ideológicas... En aquella época, el comunismo ruso nada tenía que ver con la literatura mexicana en general, ni con los estridentistas en particular. Si puedo decirlo así, el comunismo entróbase, en la propia Rusia, en una fase casi romántica, pues se vivía todavía antes de los crímenes de Stalin.¹¹³

Poco pertinente parece entonces lanzar el anatema de contrarrevolucionarios contra el discurso “comunista” del estridentismo, más bien reprenderlos quizá por la ingenuidad, acaso juvenil, con que quieren apropiarse de la revolución socialista, con el riesgo de convertirla en un tema apenas asépticamente literario. Al apropiarse mecánicamente de una temática revolucionaria y proletaria, pero sólo a nivel de la superficie, sin emprender un trabajo de reflexión y crítica sobre el mismo discurso que reproducen. Así, en su práctica, el arte estridentista impone la necesidad de tomar con cuidado la imagen de “revolucionarios integrales”, que los jóvenes vanguardistas querían forjar de sí mismos. Como materia para la discusión queda definir si efectivamente, como declaraba Maples Arce en 1976 al hacer el juicio del estridentismo, colocaba a éste por encima de otros ismos por considerar que la intención revolucionaria de aquellos quedó como mero procedimiento estetizante, mientras que el ismo mexicano sí habría hecho de la revolución una praxis vital.¹¹⁴

Emerge, por otro lado, el discurso proletario del estridentismo como un rasgo en plena coherencia con las contradicciones de las cuales emerge la vanguardia misma. En el caso de List Arzubide, acaso el estridentista que posteriormente se involucraría con mayor ímpetu la militancia socialista marxista, queda como asignatura preguntarse, si su

¹¹³ Jean Charlot en entrevista con Stefan Baciú, citado por Leticia López en *Un suspiro fugaz de gasolina, los murmullos estridentes de Salvador Gallardo*, p. 77.

¹¹⁴ Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, p. 54. Decía Manuel Maples Arce al entrevistador: “El movimiento mexicano tiene además una mayor hondura vital y una intención revolucionaria que no se queda únicamente en el aspecto esteticista que caracteriza a otras corrientes. La idea de revolución está presente en él con una insistencia que delata su valor humano.”

posterior praxis política, como miembro de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) del Partido Comunista, luego de sus incursiones en congresos proletarios internacionales y su viaje a la Unión Soviética en los años 30, como un conocedor de primera mano del incipiente socialismo real, habría logrado obtener la plena conciencia del revolucionario total en los términos imaginados por Benjamin.

Queda en la balanza la duda sobre de la efectividad real del arte estridentista para emerger como “el verdadero revolucionario y el verdadero vidente”¹¹⁵, que pedía Agamben, al menos como aquel capaz de construir una temporalidad, que supere la falacias de la quimérica idea de progreso. Pero si bien esto es cierto, al menos en los terrenos de una efectiva proyección política de su actividad artística y ello en la medida en que el estridentismo se apropia ingenuamente del discurso de la fallida socialdemocracia o de las experiencias del socialismo real denostadas por Benjamin, hemos constatado que dentro del proyecto estridentista sí existe una intención consistente para poner en crisis ciertos aspectos de las nociones de temporalidad dominantes en la modernidad occidental. Al colocar en un diálogo las sugerentes *Tesis* de Benjamin y el desarrollo de las mismas efectuado por Agamben, con la propuesta actualista del estridentismo encontramos en éste un esfuerzo bien orquestado por crear una temporalidad inédita y rebelde, cuyos efectos constructivos deben rastrearse más en el ámbito de lo simbólico. Al cuestionar la manera de comprender el tiempo, el estridentismo hace vibrar los mecanismos petrificados orientados a la comprensión de la cultura toda.

En el actual análisis, llegamos apenas a mostrar que, en el esfuerzo de contribuir a la comprensión de la vanguardia mexicana, la búsqueda, siguiendo la premisa heideggeriana, ha de orientarse a la pregunta por el tiempo. Conocer la temporalidad donde el estridentismo acontece abre la posibilidad de penetrar en su singular sistema de significaciones. A la vez, conocer su práctica artística nos llevará a preguntarnos por el sentido y los sentidos que su actualismo proyecta sobre sí mismo y sobre la cultura en

¹¹⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 155.

general. Constatar si la poética actualista logra una consistente crítica del instante y es capaz de reformular el instante puntual y vacío para llenarlo de sentidos, en favor de una nueva dimensión del tiempo es, aún, jornada por acontecer.

CAPÍTULO IV

El cronotopo del umbral y la hermenéutica de la temporalidad

La mirada saturada

Ver es comprender: ver más allá de lo visible, ver a través de la difusa bruma de lo aparente. Comprender es ver: comprender aquello que se mueve en lo liminar y lo invisible. El Umbral: límite con todas las fronteras y frontera sin espacio, permanecer en el umbral es permanecer en la posibilidad, en la pura potencia en suspenso: ver el acontecimiento en su acontecer.

Ver el tiempo en el espacio, *leer* el tiempo, propone Mijail Bajtin como modo privilegiado de la vista. Esta mirada profunda que, al ver, comprende, pero sólo puede ver cuando ha comprendido, es la capacidad para *leer* el tiempo manifestándose visiblemente en el espacio. La aptitud de poder leer el tiempo en los espacios, es considerada por Mijail Bajtin como una condición necesaria de la sensibilidad artística. Y es precisamente la reflexión sobre la posibilidad de leer el tiempo, es decir, de construir sentido a partir de la temporalidad, la base sobre la cual el teórico ruso construye el concepto del *cronotopo*.

Dentro del copioso material teórico desarrollado por Mijail Bajtin, la categoría de cronotopo se presenta como una herramienta de gran utilidad para el análisis literario. La meta en este apartado es lograr un encuentro de categorías entre el concepto de cronotopo del umbral de Bajtin y aquello que el movimiento estridentista entendía como

presentismo. Por otro lado, al final del capítulo, veremos cómo, a partir del estudio de la temporalidad presentista de los poemas de List Arzubide, es posible establecer un destacable punto de convergencia entre el concepto de *cronotopo del umbral* y del *tiempo vertical* desarrollados por Bajtin, con la noción del *tiempo del ahora*, de Benjamin.

Como preámbulo al análisis, se intentará establecer la pertinencia del mismo, a partir de proponer la categoría de cronotopo como la base para una hermenéutica de la temporalidad. Para ello será necesario revisar antes las ideas sobre la representación de la temporalidad de este filósofo ruso.

El concepto del cronotopo es desarrollado por Bajtin sucesivamente en diferentes obras, una de las primeras aproximaciones al tema aparece en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, donde el teórico definía al cronotopo como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” y agregaba que en éste, el tiempo se condensa para hacerse visible, mientras el espacio se intensifica para penetrar el movimiento del tiempo. La importancia del cronotopo es tal, explica, que determina en una medida considerable la imagen del hombre en la literatura.¹ En otra obra, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”², el autor iniciaba el desarrollo del cronotopo desde una reflexión de alcances epistemológicos. En este texto se aprecia la base conceptual de la cual parte Bajtin para llegar a la noción de cronotopo como una categoría teórica para el análisis literario, pero a la vez, revela como trasfondo una reflexión acerca de la posibilidad de encontrar en la

¹ Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, pp. 237-238.

² Mijail Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal*, pp. 200-247.

lectura del tiempo un principio configurador de sentido, es decir, a partir de dichas reflexiones bajtinianas es factible esbozar los principios para una hermenéutica de la temporalidad.

Bajtin advierte al inicio de “La importancia de la novela de formación en la historia del realismo” la necesidad de un análisis histórico para el estudio del género de la novela, pero, ante la amplitud de la tarea, declara su decisión de limitar el estudio, desde el aspecto teórico e histórico, al tema concreto y específico de la imagen en la novela del “*hombre en proceso de desarrollo*”³. *Proceso y desarrollo*, nociones permeadas por sí mismas de temporalidad, desde las cuales se desprende una premisa epistemológica elemental para Bajtin: el hombre existe en el tiempo y a través del tiempo, pero a la vez, el tiempo existe en el hombre. Por eso, explica Bajtin, en el tipo de novela que él llama *la novela de desarrollo del hombre*, “el tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino”.⁴

Dentro de la evolución histórica de la novela de la transformación del hombre, Bajtin considera como los modelos más acabados de ésta, aquellos donde el hombre –el héroe–, se desarrolla a la par con su mundo. En este tipo de novela, explica, “el hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas distintas, en el punto de transición entre ambas”.⁵ Las ideas de *límite* y *transición*, se agregan pues, a las de *proceso y desarrollo* como ejes del pensamiento de Bajtin, quien así anuncia ya

³ Mijail Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁵ *Ibid.*, p. 214- 215.

las bases del *cronotopo del umbral* al mostrarnos lo *limítrofe* como el espacio donde el *desarrollo* acontece.

Para emprender la ardua tarea de estudiar la asimilación del tiempo en la novela y la comprensión de la imagen del hombre en desarrollo, es imprescindible, señala Bajtin, analizar la obra de Rabelais y Goethe. Es en este último, donde el pensador identifica las cualidades necesarias para detonar la comprensión más profunda del hombre, su mundo y su espacio en su plena temporalidad.

El artista, dice Bajtin, es capaz de *ver* y *leer* el tiempo en sus manifestaciones visibles, primero en la naturaleza: el movimiento de los astros, las estaciones del año, los ciclos agrícolas; luego, en la complejidad del tiempo histórico, donde las acciones del hombre dejan su huella: ciudades, calles, obras de arte, instituciones sociales, etc. Saber leer los indicios del transcurso del tiempo es saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo, pero a la vez, significa dejar de percibir el espacio como algo estático, como fondo inmóvil, para entenderlo como una totalidad en el proceso de generación de sentidos, es decir como un “acontecimiento”.⁶

Bajtin caracteriza esa capacidad para mirar el tiempo, necesaria en el novelista y en todo artista, como un *leer*; es decir el mirar debe pasar del puro acto mecánico, fisiológico, a una mirada integral atravesada por el pensamiento. Por ello, explica:

El artista lee en estas señales (del tiempo) las ideas más complejas de los hombres, de las generaciones, de las épocas, de las naciones, de los grupos y de las clases sociales. El trabajo del ojo que ve se combina aquí con un complejo proceso del pensamiento. Pero

⁶ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 216.

por más que estos procesos cognitivos fueren profundos y llenos de generalizaciones más amplias, no pueden separarse de una manera definitiva del trabajo del ojo, de las señales sensibles y concretas y de la palabra viva e imaginativa.⁷

Leer las ideas, las épocas, las naciones y las clases sociales, en suma, el mundo en toda su complejidad es leer el tiempo, nos dice Bajtin. Tal tarea de profundidades está focalizada en el artista, quien debe leer el tiempo desde la abstracción del pensamiento, pero también en la palabra viva. Todo se mezcla en la mirada del artista: los objetos, el espacio, el tiempo, el pensamiento, la palabra, la imaginación y el ojo mismo se funden en una totalidad fronteriza donde sujeto y objeto se intercambian para confundirse en un movimiento sin clausura, siempre al límite.

Uno de los esfuerzos más intensos para alcanzar tal estado limítrofe de la mirada artística, lo ubica Bajtin en la obra de Goethe, pues considera la suya como “una de las cumbres de la visión del tiempo histórico”⁸ en la literatura universal. Por tanto, propone dilatarse en su obra para “aclarar” las deliberaciones en torno al cronotopo. Conocida es la importancia de la visión en la obra de Goethe, explica Bajtin. Para este artista, apunta, todos los demás sentidos, las vivencias externas, las reflexiones y los conceptos mismos se reúnen alrededor del ojo que ve, pues sólo lo importante se vuelve visible y lo invisible permanece en la insignificancia. Pero la noción de mirada en el artista alemán se aleja del sensualismo o el árido esteticismo para convertirse en un ejercicio de complejo dinamismo entre lo sensible y lo inteligible orientado a una nueva conciencia,

⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁸ *Ibid.*, p. 217.

pues, para Goethe, la visión fue no sólo la primera, sino también “la última instancia donde la visibilidad se ha enriquecido y saturado con toda la complejidad del significado y del conocimiento”⁹. La mirada artística de Goethe se revela entonces para Bajtin como una visión *saturada* de significado, la cual goza del privilegio de hacer visible lo que se oculta en lo invisible y sólo para esta visión saturada se revela el tiempo en el espacio. Para Bajtin, en la mirada de Goethe todo aquello que es visible y, por tanto, significativo se hace visible dentro del tiempo, que impregna todas las cosas; ideas y objetos se llenan de sentido bajo el influjo de la temporalidad creativa y creadora. Así, explica:

Todo lo que Goethe veía, no lo percibía *sub specie aeternitatis* como su maestro Spinoza, sino en el tiempo y bajo el poder del tiempo. Pero el poder de ese tiempo es un poder creativo y creador. Todas las cosas, desde la idea más abstracta hasta un guijarro en la orilla del arroyo, llevan en sí un sello del tiempo, están saturadas de tiempo y en el tiempo cobran su forma y su sentido.¹⁰

Luego de analizar la “sensación del tiempo” en Goethe, Bajtin muestra que, para la mirada artística, detrás de la aparente inmovilidad del espacio, de los objetos, instituciones o ideas, se revela el dinamismo del tiempo, que involucra el movimiento de los sentidos, pero también del pensamiento. Por eso, la visión del tiempo impregna a lo estático de su propio movimiento y transmuta al espacio en acontecimiento, como un suceso en la plenitud del proceso:

⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰ *Ibid.*, p. 235.

El ojo que ve en todas partes busca y encuentra tiempo, o sea desarrollo, formación, historia. Detrás de lo concluido, el ojo distingue aquello que está en proceso de formación y en preparación, con una evidencia excepcional.¹¹

En suma, para Bajtin, el ojo, que ve el tiempo, percibe su impronta en todas partes, todo, afirma, adquiere para la visión saturada un sentido temporal. Insertos en ese juego de dinamismo en las fronteras, podemos invertir la ecuación y agregar que, si para la visión, que lee al tiempo, todo adquiere un sentido temporal, entonces la temporalidad da sentido a todo. El tiempo, al penetrar a los hombres, penetra al mundo con su sentido, pero la relación entre tiempo y sentido no es mecánica, el sentido de la temporalidad está siempre en desarrollo, pues la visión saturada de tiempo nos revela la imagen del hombre mismo en su proceso de desarrollo. La conjunción del tiempo y el espacio en este nuevo y complejo modo de mirar aparece entonces como una mirada comprensora, que proporciona un sentido totalizante al mundo de la existencia. Leer el tiempo es la vía para leer el desarrollo del hombre en su mundo, estamos, así, ante el cronotopo.

Este primer planteamiento teórico del concepto de cronotopo, Bajtin lo aborda también en su obra “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, donde la idea inicial de la temporalidad como un principio fundamental en la configuración de los sentidos del texto literario presenta desarrollos específicos como categoría de análisis, incluso, llega a considerar el concepto de cronotopo como un elemento indisoluble de la obra literaria misma. En esta obra, Bajtin se refiere al cronotopo como una “significación figurativa”, integrada al carácter mismo de la literatura, tal cualidad

¹¹ *Ibid.*, p. 220.

significativa hace de éste “el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos”, pues “todos los elementos abstractos, las generalizaciones filosóficas, sociales, ideas, análisis de causas y efectos” tienden hacia él para adquirir cuerpo y vida.¹²

Es necesario aclarar que si bien Bajtin explora la manifestación del cronotopo en la novela¹³, no concibe tal categoría como privativa del género, sino como una constante de toda actividad artístico-literaria; más aún, considera que la asimilación del tiempo es elemento constitutivo del lenguaje al señalar que:

Esencialmente cronotópico es el lenguaje, como tesoro de imágenes. Es cronotópica la forma interna de la palabra –ese signo mediador con cuya ayuda las significaciones espaciales iniciales se transfieren a las relaciones temporales.¹⁴

Cronotopo y sentido: el mundo en el umbral

La importancia del cronotopo en la literatura es de tal importancia para Bajtin, que a partir de las manifestaciones de la conjunción espacio-temporal en la literatura, propone los principios para establecer una “poética histórica”. Por otro lado, si bien la categoría del cronotopo parte de una base conceptual unificada, éste se manifiesta de manera múltiple y variada en los fenómenos literarios. El cronotopo aparece de diferentes y específicas maneras a lo largo de la historia literaria y es precisamente la especificidad

¹² Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, p. 402

¹³ Para un análisis amplio de la pertinencia de aplicar el modelo bajtiniano productivamente al estudio de la lírica, remito al trabajo de Tatiana Bubnova, “En defensa del autoritarismo de la poesía”, así como a la nota introductoria del mismo, “Hacia la poesía con Bajtin (y a pesar de él)”, de Osmar Sánchez Aguilera.

¹⁴ Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, p. 399.

de dichas variables, desde donde es posible construir la poética histórica propuesta por Bajtin. Cada uno de los diferentes cronotopos, como explicábamos anteriormente, es un potente generador de sentidos. Por ello, cada uno de los diversos cronotopos ofrece una imagen particular de algún momento del hombre en su desarrollo, cada cronotopo revela la relación del hombre consigo mismo, con otros hombres y con el mundo mismo, en otras palabras, cada cronotopo es “una actitud ante el universo espacial”.¹⁵

En el modelo bajtiniano, el cronotopo aparece en la literatura a manera de una especie de gradación, es decir que en ciertas obras, géneros o autores, la asimilación del tiempo en la obra aparece con diferente intensidad. De la misma manera que la imagen del hombre se modifica históricamente, sufre el cronotopo desarrollo semejante. La forma más acabada de la visión cronotópica es, para Bajtin, la que logra mostrar al mundo en su precisión epocal, en toda su concreción histórica y geográfica, en otras palabras, el cronotopo más acabado, ese que al menos idealmente opera como base formal en la novela moderna, es el que logra introducir la temporalidad histórica. En el modelo bajtiniano, las grandes formas literarias, de la cual el paradigma ideal es la novela, deben ofrecer una imagen totalizadora del mundo y de la vida y reflejar *todo* el mundo y *toda* la vida. En suma, en la novela, en cuanto paradigma, “todo el mundo y toda la vida se representan bajo el ángulo de la totalidad de una época. Los acontecimientos representados en la novela de alguna manera han de *sustituir* toda la vida de una época.”¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 357.

¹⁶ Mijail Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, p. 210.

La asimilación del tiempo en la literatura evoluciona desde intentos incipientes en los géneros antiguos, como la novela griega, pasando por diferentes etapas hasta llegar a sus modelos más desarrollados presentes en las obras de Rabelais y Goethe. Pueden existir grandes líneas de cronotopos genéricos, pero éstas son susceptibles de transformarse e incluso engarzarse o desdoblarse en el ámbito de una sola obra. Entre los diferentes cronotopos existen relaciones complejas de carácter dialógico. Éstos “pueden incorporarse uno a otro, coexistir, combinarse, sucederse compararse o confrontarse”¹⁷, explica Bajtin.

La saeta, que se proyecta veloz hacia el futuro, el presente como un fugaz tránsito del ahora al pasado, es quizá una de las imágenes del tiempo más difundidas, estableciendo así el imperio de la horizontalidad. En este reino de la duración que postula la temporalidad como una secuencia inamovible de pasado-presente-futuro es fácil olvidar que, como Bajtin bien advierte, existen tantas temporalidades como visiones del mundo mismo. En esta multiplicidad de tiempos posibles, Bajtin advierte la existencia de ciertas posturas, que se rebelan al *antes* y al *después* como premisas necesarias para entender el mundo. Existe, anuncia, Bajtin, un tiempo *otro* donde la rigidez de la horizontal cede su paso a la lógica del *mismo tiempo*, donde el hombre y su mundo se expanden en lo excepcional: la simultaneidad del *cronotopo vertical*.

De cuna dantesca, el cronotopo vertical emerge de los nueve círculos del infierno, los siete círculos del purgatorio y los diez cielos como un alargamiento subjetivo del tiempo en la verticalidad; no obstante, este tiempo se revela como plenamente histórico. La imagen del mundo que crea Dante en *La Divina Comedia*, es

¹⁷ Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, p. 402

vista por Bajtin como “un cuadro plástico de un mundo que vive intensamente”,¹⁸ en la intensidad del mundo dantesco, la pura horizontalidad es castrante, por ello el movimiento de la existencia se desborda y se expande por la verticalidad, hacia arriba o hacia abajo. La visión dantesca es extratemporal, el tiempo está casi ausente de la obra, aunque paradójicamente se mantenga una referencia temporal profundamente histórica y epocal, cualidad que, como hemos señalado, es identificada por Bajtin como elemento constitutivo de las formas literarias más desarrolladas. El carácter epocal del texto dantesco, se manifiesta en la presencia de personajes históricos plenamente identificables, así como en la presencia de actores de la vida política europea en la época de Dante, por ejemplo en el Canto Décimo, donde aparecen algunos de los protagonistas del conflicto entre güelfos y gibelinos, como Farinata degli Uberti, Cavalcante Cavalcanti y el emperador Federico II.¹⁹

Esta aparente contradicción entre la temporalidad histórica y la extratemporalidad en la obra de Dante es vista por Bajtin como la manifestación de las contradicciones de la época, el renacimiento, donde el modelo medieval del mundo no acaba de ser sustituido por un nuevo humanismo. Por ello, en el análisis bajtiniano, el texto de Dante se ofrece como “una síntesis crítica de la época”, que exige “la presentación en la obra de toda la diversidad contradictoria de la época”.²⁰

Las consecuencias productivas de esa ambivalente temporalidad del universo de la *Divina Comedia* es la coexistencia simultánea de todas las cosas, que estaban separadas en la dictadura de la horizontalidad. En la nueva lógica de *al mismo tiempo*, todo se hace

¹⁸ *Ibid.*, p. 308.

¹⁹ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, p. 23-35.

²⁰ Mijail Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, p. 308.

equiparable y la equivalencia de todo el universo se manifiesta en la porción de un solo momento. En este punto es factible inferir, a partir del análisis que hace Bajtin de el modelo constructivo-formal de Dante, un principio hermenéutico basado en la simultaneidad, pues de acuerdo con el teórico ruso, sólo en la simultaneidad pura puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será, pues ha desaparecido el tiempo (lineal-horizontal), que los separaba.²¹

El modelo de la temporalidad dantesca, si bien como tal ha sido irreplicable en la historia de la literatura, afirma Bajtin, su propuesta ha visto desarrollos posteriores. Una de estas exploraciones se ha orientado a usar el momento y su sentido atemporal para negar la fuerza interpretativa del “antes” y el “después” bajo la premisa de que “todo lo que puede ser esencial es simultáneo”²² y será en la obra de Dostoievsky donde tal episteme tome la forma del *cronotopo del umbral*.

En el umbral todo es tránsito, pero en el *cronotopo del umbral* el tránsito adquiere, paradójicamente, un carácter permanente para explotar como un instante de gran intensidad emotivo-valorativa. Como crisis y ruptura vital, en el cronotopo del umbral se toman o dejan de tomar las decisiones que modifican inexorablemente la vida. El cronotopo del umbral es presentado por Bajtin como metafórico y simbólico pues puede presentarse como umbral mismo, pero también se manifiesta en cualquier espacio de tránsito y encuentro: escaleras, corredores, recibidores, calles, plazas públicas, trenes, todos aquellos lugares donde “se desarrollan los acontecimientos, las crisis, caídas regeneraciones, renovaciones, aciertos y decisiones que determinan toda la vida del

²¹ *Ibid.*, p. 309

²² *Ibid.*, p. 310.

hombre”.²³ En el umbral acontecen los instantes sin duración, los cuales, al suspender la horizontalidad y expandirse en la vertical se llenan con lo esencial y decisivo. Por ello, los instantes dilatados en el umbral proyectan su sentido a la totalidad de la obra literaria.

El maestro del cronotopo del umbral es Dostoievsky, en él, todos sus héroes se mueven en el espacio de *la crisis*, que revela lo esencial, la crisis es el lugar-momento donde se une lo desunido. Ningún autor explora como él las posibilidades del instante, considera Bajtin, y es precisamente al analizar la obra de éste, donde el pensador ofrece una sistematización del cronotopo del umbral,²⁴ con lo cual crea una herramienta inapreciable para profundizar en aquellas poéticas fundadas en esa temporalidad *otra*, donde el antes y el después como categorías interpretativas son subvertidas para privilegiar el viaje vertical del instante. Es así entonces, desde el tiempo vertical, como el umbral nos franquea el paso a Estridentópolis.

Horizonte de eventualidades: Estridentópolis

Abrir la frontera absoluta donde todo se encuentra con su contrario, esa es la cualidad máxima del umbral bajtiniano. Por ello, en el mundo de Dostoievsky, los contrarios se unen y se miran recíprocamente, se reflejan y se entienden; en este mundo todo y todos deben conocerse mutuamente. Bajtin identifica en este diálogo entre contrarios el principio mismo de la obra de Dostoievsky, pues, “todo en su mundo, vive en la frontera

²³ *Ibid.*, p. 398.

²⁴ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, cap. IV, pp. 144-253.

con sus contrario” y “todo lo desunido y lejano debe reducirse a un punto espacio-temporal”²⁵ donde la convergencia es condición necesaria.

La convergencia de todo lo desunido y lejano en un sólo punto espacio-temporal, da a los umbrales de Dostoievsky una densidad absoluta, similar a la de los hoyos negros descrita por los físicos. Así, al igual que los hoyos negros, en el interior del umbral las normas conocidas –temporales, sociales o jerárquicas– pierden toda validez. Acorde a esta *no lógica* de la frontera absoluta del umbral, el estridentismo mexicano de los años 20 propone la urbe vanguardista, Estridentópolis, como ese espacio de lo limítrofe. Como parte de su imaginario grupal, el movimiento estridentista construye su propia ciudad, su enclave vanguardista como el punto espacio-temporal donde acontece el arte nuevo al que aspiraban. Estridentópolis, en cuanto construcción conceptual colectiva realizada por el movimiento estridentista y caracterizada como espacio abierto a todas las fronteras, se abre como la base óptima para estudiar la poesía de Germán List Arzubide, a la luz del cronotopo del umbral bajtiniano.

La factibilidad de entender a Estridentópolis como principio constructivo-interpretativo de la vanguardia estridentista es explorada por Silvia Pappe en *Estridentópolis: urbanización y montaje*. En su trabajo, Pappe advierte, en principio, la multiplicidad de imágenes que surgen en la modernidad ante el término “ciudad”, el cual, en cuanto espacio representado, tendrá diferentes manifestaciones dependiendo de la mirada que lo ve. El concepto mismo de “ciudad” permite explorar la manera en que se construye el conocimiento o los procesos interpretativos, pues la urbe aparece de manera heterogénea tanto en los discursos de la historia política y urbana, la sociología o

²⁵ *Ibid.*, p. 250-251.

la historia de la arquitectura, como en las lecturas hechas por las disciplinas artísticas, como la gráfica, la pintura o la literatura. Pappe considera que cada uno de tales discursos no toma a la ciudad como un referente, pues no existe *una* ciudad. Así, las múltiples representaciones de los diferentes discursos permiten ahondar en la manera en que éstos construyen sus sentidos, por que la ciudad, concluye Pappe, es, “literalmente, el sujeto de los discursos y se constituye mediante éstos a la vez que los constituye”.²⁶ En este contexto, nos dice Pappe, la literatura estridentista crea a la ciudad como el escenario donde los poetas y artistas de la vanguardia se hacen presentes como factor incómodo y escandaloso. Pero este montaje, que es Estridentópolis, no es ni la ciudad capital de los años 20, ni alguna otra ciudad moderna, es una “ciudad literaria”, que al carecer de un referente único y cerrado se abre a todas la posibilidades y, así, cualquier habitante de cualquier ciudad pueda verse en esta ciudad.²⁷

La ciudad estridentista se nos revela, pues, como aquella hipotética máquina construyéndose a sí misma: ella es construida por el imaginario de los artistas vanguardistas, pero simultáneamente, las representaciones literarias de aquellos surgen de la urbe misma, pues la manera en que los poetas estridentistas conciben su ciudad, configura la totalidad de sus representaciones.

En Estridentópolis, los estridentistas concretan su aspiración de habitar una ciudad inédita, por tanto la conciben como un espacio atravesado por una temporalidad inusitada. En el imaginario estridentista, el espacio concreto de la ciudad se vuelve un acontecimiento suspendido. Por ello List Arzubide la visualiza flotando “en el momento

²⁶ Silvia Pappe, *Estridentópolis, urbanización y montaje*, p. 62.

²⁷ *Ibid.*, p. 123.

desenfrenado del mediodía” y habitada por “viajeros apresados de tiempo”.²⁸ La descripción de List Arzubide configura a Estridentópolis como un espacio que posee su propia temporalidad. El tiempo de la urbe vanguardista es el ahora: el actualismo-presentismo moldeado desde los manifiestos estridentistas.

El programa estético desde donde se construye Estridentópolis busca un arte sin deudas con el pasado, sin pretensiones de posteridad, "nada de futurismo", dicen, pues quieren un ahora, un presente eternizado aconteciendo cada vez en un instante, "siempre el mismo y renovado":

Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo quieto, iluminado allí 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.²⁹

En esta temporalidad vertical construida de instantes encontramos, pues, ecos de la verticalidad dantesca señalada por Bajtin, misma que se traduce en una lógica temporal específica que se manifestará, no sin sus variantes y gradaciones, en la obra de los estridentistas. Por ello, Estridentópolis, construida desde esa temporalidad otra, se revela como fuertemente cronotópica. En ella los espacios se dinamizan al ser tocados por el movimiento del tiempo, ella es definida por la movilidad misma y así la describe List Arzubide:

²⁸ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 94

²⁹ *Ibid.*, p. 272.

Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, *desconectada* de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía *desenrollando* el panorama. Borroneada por la niebla *está más lejos cada noche y regresa* en las auroras rutinarias; luída por el teclado de la lluvia, los soles la afirman en el calendario de los nuevos días; sus ventanas *giran* hacia los paisajes que decoraron la amplitud de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez.³⁰

En su calidad de “absurda” y “desconectada de la realidad cotidiana”, la ciudad estridentista excluye la posibilidad de una vida biográfica de la misma manera como sucede en el espacio del umbral bajtiniano. La urbe vanguardista está marcada por *el tiempo de la crisis*, que se manifiesta en el umbral. El tiempo de la crisis es el instante eternizado donde lo desunido se une, por eso la ciudad, personaje ella misma en el texto de List Arzubide, favorece la convergencia de lo heterogéneo al “corregir las líneas rectas”. Los encuentros decisivos se dan en el infinito³¹, dice Bajtin, por ello, para propiciar la conjunción de lo desunido, en Estridentópolis el infinito ocurre cada noche, porque en ella “el infinito se congrega en sus noches desveladas de mensajes ultracelestes”.³²

En suma, podemos decir que la ciudad de los estridentistas funciona como premisa compositiva-formal desde donde se construyen los textos estridentistas. Esta singularidad de la conjunción espacio-temporal, esta especie de *horizonte de*

³⁰ Germán List Arzubide, *op. cit.*, pp. 93-94. (Las cursivas son mías).

³¹ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, p. 253.

³² Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 98.

eventualidades puede percibirse como la matriz configuradora de la particular asimilación del tiempo en las obras de la vanguardia mexicana. Estridentópolis emerge como el *cronotopo estridentista*, por decirlo de algún modo, y como tal, ella misma implica una singular visión del mundo, tal como lo explica la teoría bajtiniana.

En los textos estridentistas, el umbral se manifiesta como un gran conglomerado espacial representado por la ciudad, pero cada espacio contenido dentro de ella comparte la especificidad del cronotopo del umbral bajtiniano. Calles, plazas, cafés, tranvías, automóviles, la penumbra del cine, todos los lugares se convierten en espacios limítrofes, donde el encuentro de todos con todos es inevitable. Así, en el texto “Switch”, desde el cual List Arzubide declaraba su adhesión al estridentismo en 1923, aparece la “niña que insurrecciona la pasividad del tren con su traje primaveral”, que “se acomoda junto al obrero en el plural asiento”.³³ En este tren, como espacio cerrado que se mueve en el tiempo, el contacto entre lo heterogéneo se consuma. El tren es un umbral con “asientos plurales”, este espacio “insurreccionado” diluye las barreras entre los sujetos, pues recordemos que para Bajtin, el cronotopo del umbral se manifiesta en Dostoievsky también en los vagones de tren, pues, explica, “un vagón de tercera, igual que la cubierta del barco en la menipea clásica, viene a ser el sustituto de la *plaza*, donde las personas de diversa posición social traban entre sí un contacto familiar”.³⁴ De la misma manera, en el asiento del tranvía estridentista se salvan las barreras de lo cotidiano, las divisiones entre clase sociales, edades y géneros se disuelven en la pluralidad del asiento, que al violar las jerarquías se vuelve “insurrecto”. Por otro lado,

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, p. 246.

la “niña en traje de primavera”, al “insurreccionar” el espacio acabado de lo establecido permite introducir en este cronotopo estridentista de la ciudad, el elemento de la *carnavalización* del umbral.

Recordemos que, para Bajtin, el cronotopo del umbral presenta intrínsecamente un aspecto carnavalizado, pues en él, gracias a la risa, a lo desmesurado e inhabitual, se consuma el diálogo entre los contrarios. Es el espacio fronterizo por excelencia:

La imagen carnavalesca tiende a abarcar y unir ambos polos de la generación o los dos miembros de la antítesis: nacimiento-muerte, juventud-vejez, alto-bajo, cara-trasero, alabanza-injuria, afirmación-negación, trágico-cómico, etc.³⁵

En el umbral carnavalizado los contrarios se unen, se miran recíprocamente, se reflejan, se conocen, y entienden unos a otros. Todo entra en contacto con su opuesto. El encuentro en el asiento plural del obrero con la niña, rebasando las barreras de clase y edad, es análogo al que analiza Bajtin en *El idiota* de Dostoievsky cuando narra el encuentro del empobrecido príncipe Myshkyn con el millonario comerciante Rogozin al sentarse frente a frente en un tren. La presencia de Myshkyn, explica Bajtin, representa al tonto que en su ingenuidad exterioriza lo privado, carnavalizando así la escena del tren. Su presencia funciona para debilitar las barreras jerárquicas y los personajes se abran a “la sinceridad carnavalesca”, elemento propiciatorio para el encuentro, porque en Dostoievsky, explica Bajtin:

³⁵ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, p. 250.

Todo y todos deben conocerse mutuamente, encontrarse y empezar a hablar. Por eso todo lo desunido y lejano debe reducirse a un “punto” espacio-temporal. Por eso hace falta la carnavalización, con su libertad y con su concepción artística del tiempo y del espacio.³⁶

Función liberadora similar percibimos en esa “niña” cuya ingenuidad infantil “insurrecciona” al tren estridentista. En el caso de *Switch*, la carnavalización del cronotopo del umbral, que es el carro del tranvía, se manifiesta en la causalidad absurda, que provoca la presencia de la niña, quien, dice la voz lírica, “llena nuestros ojos de luz, y sin embargo, hace tres kilómetros de letras huelen a garbanzo y a tanto por ciento”.³⁷

Otro aspecto del cronotopo bajtiniano presente en el texto de List Arzubide es la manera en que el tiempo y el espacio se comprimen, caso que en “Switch” se manifiesta de manera extrema, pues los habitantes de la urbe estridentista logran cosificar las distancias y el devenir cronológico para apropiarse de ellos simbólicamente. De ello se jacta la voz lírica al declarar: “La ciudad entera la guardamos en un boleto de camión y una cinta de celuloide se sabe toda la historia de Francia”.³⁸

Un Silabario para leer el tiempo

Para el caso específico de la obra poética de List Arzubide, la matriz cronotópica del umbral carnavalizado aparece claramente en el poema “Silabario”, contenido en *Esquina*, primer libro de List Arzubide publicado en 1923. El poema se organiza como

³⁶ *Ibid.*, p. 251.

³⁷ Germán List Arzubide, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ *Ibid.*

una yuxtaposición de imágenes, en apariencia inconexas y arbitrarias, sin embargo es posible mostrar la fuerte cohesión que existe entre ellas, como un todo funcional regido por la temporalidad presentista o la del umbral bajtiniano. En primer lugar, existen varios momentos donde es factible encontrar la figura del umbral bajtiniano, explícita o implícitamente. Como figura visible del umbral está la “esquina” mencionada en el quinto párrafo:

¿Será el muerto el que chifla
la Adelita
en la esquina?³⁹

Esta esquina, como espacio de intersección, está cargado del tópico carnavalesco que Bajtin llama *diálogo de los muertos*.⁴⁰ La esquina se abre como un vértice donde el mundo de los vivos se abre a ultratumba, lo alejado se acerca en esta esquina y el más allá emerge a la ciudad viva. La intersección es además ocasión de fiesta, se carnavalesca gracias a la música: el chillido aparece como expresión del modesto festejo popular que canta para sí mismo. Recordemos, además, que la lógica singular del sueño delirante, que acosa al Raskolnikov de *Crimen y castigo*, recurso con el cual Dostoievsky hace reír a algunas “viejas muertas”, es para Bajtin uno de los elementos marcadamente carnavalescos usados por el autor ruso.⁴¹

³⁹ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, pp. 38-39.

⁴⁰ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, pp.192-203.

⁴¹ *Ibid.*, p. 238.

Más adelante en “Silabario” el cronotopo se expande hacia la figura del juego de azar o el duelo de habilidades como espacio de crisis donde las diferencias de clase se suspenden en un momento significativo. Así, el texto anuncia:

GRAN CONCURSO

Junte los trozos de humo de su cigarro
y le daremos un premio

En la figura del concurso, absurdo y desaforado, vislumbramos la noción de juego, mismo que para Bajtin está cargado de las cualidades del tiempo suspendido propio del umbral y de la crisis. En el juego, dice, todos los individuos se enfrentan a la fortuna en igualdad; en el espacio del juego las clases y jerarquías se diluyen. La suerte o ausencia de ella es igual para todos:

El juego es cronotopo del umbral, alrededor de la mesa de juego se une lo desunido, todo se hace equivalente, las clases sociales desaparecen ante las posibilidades de la fortuna. En el juego la vida se sale de su normalidad.⁴²

En el espacio alrededor de la mesa de juego, la continuidad temporal pasado-presente-futuro se congela ante la angustia e incertidumbre en espera de la próxima carta o en la expectativa ante los giros de la ruleta. El tiempo del juego es el tiempo de la crisis, un

⁴² *Ibid.*, p. 242.

instante puede durar años, en este momento infinito se puede decidir el destino del héroe:

La atmósfera del juego es de cambios bruscos y rápidos, de subidas y bajadas instantáneas, esto es entronamientos y destronamientos. La apuesta se asemeja a una crisis: el hombre se siente como si estuviera en el umbral. También el tiempo en el juego es específico, un minuto puede durar años.⁴³

Umbral, juego y carnaval se entrecruzan, son aspectos del mismo estado excepcional, son todos ellos rincones-fragmentos-segundos del estado de crisis del sujeto. Elevarse y caer en el mismo instante, ser rey y siervo simultáneamente, comprender al hombre en todas sus posibilidades, sólo la crisis permite al sujeto trascender hacia un estado de lucidez plena.

El momento de la crisis es instante eternizado, expansión de lo fugaz en la verticalidad, es elevación o caída suspendas en el infinito. El instante de la crisis se presenta como un *diálogo en el umbral*, apunta Bajtin, como un diálogo profundo inmerso en el trance, diálogo que puede ser entre dos personajes o del héroe consigo mismo. En estos instantes privilegiados, la situación excepcional “purifica la palabra de todo automatismo y el carácter cosificado de la vida y obliga al hombre a descubrir los estados profundos de la personalidad y el pensamiento.”⁴⁴ Este momento excepcional de la crisis, aparece en el texto de List Arzubide como una caída suspendida, que aparece en la penúltima estrofa de “Silabario”:

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 157.

Hay que tirarse de 40 pisos
para reflexionar en el camino.

Estamos ante un desplomarse del sujeto, que, sin embargo, no cae inexorablemente hacia la muerte, sino que gracias a esa reflexión suspendida, en el instante eterno de la caída – como ya lo mostraba la dialéctica en estado de detención de Benjamin– viaja hacia estratos superiores del ser. La caída es el momento de crisis, el último instante de la vida donde lo excepcional se revela. Lanzarse de 40 pisos para reflexionar es el diálogo en el umbral, conversación del pensamiento consigo mismo al borde del precipicio. Esta inversión de la caída como una elevación aparecerá significativamente en otros poetas de vanguardia, como en el Huidobro de *Altazor o el viaje en paracaídas*, donde al desplomarse el yo lírico va ampliando su comprensión:

Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas.

(...)

Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta.⁴⁵

Igual que en la caída estridentista, en el caer que es viajar de Altazor, el tiempo se expande hacia la vertical para convertirse en el periplo de una vida, que adquiere su plenitud en el instante de lucidez al cabo del cual las verdades falaces son denunciadas.

⁴⁵ Vicente Huidobro, *Altazor*, p.28.

Por ello Altazor clama “La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer”.⁴⁶
 Gracias al carácter invertido de la caída vanguardista, también en el texto de Huidobro el desplome adquiere una virtud trascendente para el sujeto-poeta:

Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir porque ése es
 tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más alto será
 el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra.⁴⁷

Así pues, el texto de Huidobro toma como eje compositivo el tiempo de la crisis en su aspecto de esa caída de signo ambivalente, que lleva a las profundidades, pero al invertirse eleva al poeta-mago a la altura del Creador mismo:

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.
 Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.
 Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un
 parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.⁴⁸

Tal inversión de la caída vanguardista se logra, de acuerdo con el modelo de Bajtin, gracias a la carnavalización del texto, la caída se manifiesta como el destronamiento ritual del falso rey coronado durante las fiestas populares⁴⁹. La ridiculización del héroe en la plaza pública exterioriza lo interior. Al revelar lo oculto se revelan las falsas

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, P.29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, pp. 238-239.

verdades. En la lucidez expandida en el momento de la crisis carnavalesca lo prohibido se subvierte, los extremos se tocan y los contrarios se confunden.

Pero todo en este mundo desbordado del umbral-crisis- carnaval, es imposible sin la risa. Como carcajada plena o como risilla disimulada, es la risa la llave para abrir el sentido hacia su expansión. Con la risa se desacraliza lo sagrado, se hace público lo privado, se denuncia lo oculto. Es la risa la pólvora que detona la carnavalización de la crisis, la carcajada trueca lo trágico de la muerte en comedia –caer es elevarse–, sólo en el humor es factible la equivalencia total de las antípodas. Por ello, el texto de “Silabario” cierra con una estrofa significativa donde la risa se muestra como semilla productora de posibilidades:

En esta hora de calcomanía
 deshilvanada
 las manos de la risa
 están sembrando alas.

La risa es mano que da forma, es *energeia* y potencia, que produce el movimiento y abre el firmamento como posibilidad absoluta. La risa crea en “Silabario” esa “atmósfera carnavalesca” señalada por Bajtin, donde el umbral se convierte en tránsito hacia la apertura. En este ambiente explica, “los héroes están siempre en estado de crisis, inconclusos, egocéntricos, llenos de las posibilidades más inesperadas”. La ambivalencia

de los héroes y el ambiente carnavalizado crea en el texto “un sistema de la inconclusividad”, expone Bajtin, donde “todo se abre hacia cualquier posibilidad”.⁵⁰

En “Silabario”, la risa carnalesca, que si bien está presente implícitamente en el humor, que permea la totalidad del texto, al ser nombrada y sonar como carcajada plena, genera ese espacio de inconclusividad del que habla Bajtin. Para dinamizar a la ciudad y a sus habitantes, para alcanzar el arte nuevo, es necesario carnavalizar la urbe, pues en él desaparecen las barreras sociales y estéticas. Sólo la risa puede proporcionar las alas necesarias para elevarse en caída suspendida hacia la comprensión total.

En el momento de la risa, al interior del texto, todos los elementos se vuelven claramente equivalentes y todas las imágenes del poema se vuelven simultáneas. El final del texto es su principio, la caída se invierte y regresamos al principio en una lectura circular, pero no idéntica. El principio de inconclusividad como fin último del texto, paradójico fin sin finalidad, salpica todo el poema. Así sucede con la primera estrofa del poema, donde leemos:

Mutt y Jeff no sabían
que ella se extravió en mis brazos
por eso la Academia
no la puso en su diccionario.

En el ambiente carnavalizado donde todo se une a su contrario, la seriedad implícita de la Academia se equipara a personajes de tira cómica. Lo concluido, como fin del

⁵⁰ *Ibid.*, p. 243.

movimiento, (la Academia) se vislumbra como la muerte misma, es mejor permanecer en el abrazo –umbral afectivo sin duración– que terminar en la tumba del diccionario, que al fijar las palabras cierra el sentido. En el horizonte de posibilidades del poema de List Arzubide, lo inanimado se anima, el otoño se vuelve un *Voyeur*, que espía por las ventanas; el silencio, afectado por la risa, se transforma en personaje de circo, que usa zancos; los muertos chiflan canciones populares y la luna chismorrea:

El otoño imprudente
nos espío por el ojo de la chapa
y el silencio iba en zancos.

¿Será el muerto el que chifla
la Adelita
en la esquina?

Esto de las traiciones
son chismes de la luna.

En el ambiente cronotópico de “Silabario”, el ideal bajtiniano de materializar el tiempo en el espacio se concreta literalmente y, en una operación análoga a la ciudad, que cabe en un boleto de camión, la noche, como categoría temporal, se materializa, pero paradójicamente conserva su inmaterialidad y podrá sujetarse momentáneamente, pero al final se “ha caído de las manos” del yo lírico. Igual sucede con las horas, que se

transmutan en calcomanías, es decir, el tiempo se materializa para permanecer en el ahora del poema.

A pesar de lo desaforado de las escenas carnalescas de “Silabario”, el texto cumple con el requerimiento de presentarse como una síntesis de su época, pues en la imaginaria Estridentópolis, desde donde se enuncia el poema de List Arzubide, son visibles las marcas de la geografía y el tiempo históricos. Así como ocurre en la *Comedia* dantesca, en el poema de List Arzubide coexisten ambivalentemente la extratemporalidad del ahora presentista, con la temporalidad historicista, la cual se manifiesta en personajes específicos: Mutt y Jeff,⁵¹ la Adelita; en fechas precisas cuando se pregunta: “¿En 1950 las mujeres llevarán anclas?” o en puntos concretos de la ciudad de México: Chapultepec y el Cine UFA.⁵² Con ello se concreta en el texto de List Arzubide lo que Bajtin identifica como la “tensión entre tiempo histórico vivo y lo ideal atemporal”,⁵³ elemento necesario del cronotopo del tiempo vertical, tal como aparecía ya en Dante.

Al incorporar datos de la ciudad de México histórica, la intención del texto es asumir una posición valorativa frente a esa “realidad”, que se presenta como concreta y acabada. La intención es proyectar la Estridentópolis imaginaria sobre la ciudad real para transmitirle la plenitud de posibilidades de la ciudad vanguardista. Si la ciudad de

⁵¹ Mutt y Jeff fue una tira cómica publicado en diario estadounidenses entre 1904 y 1982, en México tuvo gran difusión y en algunas ocasiones se tradujo como Benitín y Eneas.

⁵² El Cine UFA se dedicaba a la exhibición del cine alemán, tomaba su nombre de las siglas de Universum Film AG, la casa productora más importante de Alemania en esa época. Estuvo ubicado en la calle de 5 de Mayo número 30, hasta que en 1924 fue remodelado y recibió el nombre de Cine Palacio. En la siguiente dirección se pueden apreciar imágenes históricas:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=816988&page=41>

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=816988&page=42>

⁵³ Mijail Bajtin, *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela*, p. 309.

México de 1923 carecía de edificios de 40 pisos, será necesario construirlos en los textos y proporcionar a sus habitantes el lugar propicio para la reflexión constructiva. Al respecto Silvia Pappé, en su estudio sobre Estridentópolis, destaca la manera en que esta representación de la ciudad formada por rascacielos comienza a poblar los imaginarios del México posrevolucionario y cómo, en esa búsqueda del ideal moderno, existe una cierta correspondencia entre los intereses de ingenieros y arquitectos con los artistas estridentistas. Este anhelo urbanístico, Pappé lo identifica en el artículo publicado en el diario *Excélsior* en 1927, donde se detalla técnicamente la construcción de un nuevo edificio, donde se explica que “doce pisos formando un solo bloque perforado de cemento armado van a constituir la nueva y novedosa estructura”.⁵⁴ No obstante, observa la autora, el imaginario estridentista va más allá de los modestos doce pisos planeados por los arquitectos y quieren rascacielos de 40, como el de “Silabario”, los mismos que tiene el edificio sede de la vanguardia creado por List Arzubide en *El movimiento estridentista* o los 48, que Maples Arce levanta en el punto diez de *Actual no. 1*. Estos rascacielos, ausentes en la realidad mexicana, se construyen en el imaginario estridentista, señala Pappé, como ideas y proyectos, como posibilidad.⁵⁵ Tales ideas de los artistas estridentistas se materializan como un proyecto de ciudad, como esa Estridentópolis cuyos espacios se abren a lo posible.

Ver Estridentópolis es leer en ella el mundo abierto a la posibilidad, leer la ciudad es llenar de sentido sus espacios, su tiempo y sus personajes. “Silabario” es un espacio de iniciación a la lectura atenta: leer las posibilidades del tiempo en los espacios de la

⁵⁴ Silvia Pappé, *Estridentópolis, urbanización y montaje*. p. 62.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

ciudad, en sus esquinas, en sus parques y cines, pero sobre todo, es una incitación a leer el tiempo en sus sujetos que ríen, juegan y se abrazan.

La ciudad contiene a los sujetos, pero los sujetos contienen a la ciudad. El instante de interacción de los sujetos se presenta como instante privilegiado, que contiene en sí el espacio ciudadano. Por ello, como en el poema “Silabario”, es posible extraviarse en un abrazo. En esta ciudad, los sujetos se desarrollan no hacia el progreso incierto, sino en el espacio vertical del abrazo infinito, de la melodía eterna o de la reflexión suspendida. En esta lógica presentista todo se congela en los instantes del tiempo del ahora, por ello el acontecimiento se detiene en el tiempo de calcomanía.

Pero si la mirada debe *saturarse* para que el ver sea un leer-comprender, también debe escuchar. Siendo así, estamos ante el reino del pensamiento, que mira escuchando. Pues si Heidegger caracteriza la acción del pensamiento como un mirar escuchando,⁵⁶ es decir como una operación compleja e integral, entonces ver-escuchar es pensar, el ver-escuchando del pensamiento es producir y dar sentido. Por eso “Silabario” propone aprender a leer-ver, pero para que el sentido emerja pleno, el texto demanda saturar la mirada también con la voz, por eso el yo lírico convoca la palabra viva con un melancólico “Si la vida hablara !!!!”.

En Estridentópolis, el umbral no es un punto más en el camino. Pasar a través de él y dejarlo atrás no es el objetivo, el umbral mismo es la meta, permanecer en él como espacio vertical-virtual donde el tiempo se abre a todas las posibilidades, tal es la

⁵⁶ Citado por Paul Ricoeur en *La metáfora viva*, pp. 373-375. “Esta es, pues, la tarea: ‘El pensamiento debe captar con la mirada lo que se oye..., el pensamiento es una captación-por-el-oido, que capta con la mirada’. Con otras palabras: ‘Pensar es oír y ver’.

[...]

“La verdadera metáfora no es la ‘teoría culta’ sobre la misma, sino la enunciación que el propio objetante ha reducido a simple metáfora, a saber: ‘El pensamiento mira escuchando y escucha mirando’.”

conclusión a la cual nos lleva el análisis del poema “Silabario” de Germán List Arzubide desde el cronotopo bajtiniano.

En “Switch”, su primer pronunciamiento estridentista, List Arzubide caracterizaba la poesía estridentista como “problema de vida nueva”;⁵⁷ como explicamos en el capítulo I, el poema es para los estridentistas una ecuación plena de incógnitas, código indescifrable para el lector no advertido, pero para lo ojos que saben ver, la respuesta se ofrece junto con el acertijo mismo. El poema estridentista se materializa como un desafiante cofre cerrado con la llave oculta en su interior. “Silabario” es esa llave, en cuanto invitación a participar de la caída estridentista, se ofrece él mismo como matriz interpretativa, es ábaco y teorema para despejar la incógnita de la ecuación poética de Germán List Arzubide. Los procedimientos poéticos de “Silabario”, delineados gracias a la teoría bajtiniana del cronotopo del umbral, pueden localizarse en el resto de la poesía estridentista de Germán List Arzubide y funcionar como base interpretativa.

Uno de estos aspectos escriturales, quizá el más relevante en la medida en que implica por sí mismo una propuesta gnoseológica, es la postulación del movimiento vertical del tiempo, del espacio y del pensamiento. La poesía de List Arzubide esta toda ella erizada de verticalidad, de la cual la caída del edificio de 40 pisos es el paradigma más visible. El viaje vertical, como caída que es elevación, ocurre cada momento en la poesía listinia. Gracias a él, el ambiente en los poemas de List Arzubide se carnavaliza para obliterar las categorías cerradas y acabadas. Los aerolitos, el tiempo, las faldas, los nombres, todo es susceptible de *caer* a una nueva posibilidad.

⁵⁷ Germán List Arzubide, “Switch”, en *Poemas estridentistas*, p. 141.

En la aventura vertical de la poesía de List Arzubide, el primero en caer es el tiempo y en *Esquina*, primer libro de List Arzubide, defenestrar a la vieja cronología es condición necesaria para la comprensión presentista, tal como postula el poema “Ángulo”, al anunciar “Y cuando al fin violeta/ la hora se precipita/ y en un ángulo agudo/ se ofrece a mi actitud.”⁵⁸ La hora precipitada al vacío es abrir el tiempo a la experiencia de la persona, sólo en la caída, la hora “se ofrece” a la “actitud” de la conciencia. Primero cae el tiempo y tras de él, el cosmos mismo se viene abajo como cascada festiva en viaje vertical sobre la urbe vanguardista. Por eso “los aerolitos/ se tiran de cabeza/ sobre las banquetas”, como ocurre en el poema “Paletas-Chicles”.⁵⁹ En los poemas de *Esquina* la verticalidad descendente orienta no sólo las percepciones y el entendimiento, también la subjetividad participa de ella. La emoción, definida por Agamben como la oportunidad de abrir la temporalidad a la experiencia humana plena, se expresa en el descenso. Así ocurre con las lagrimas y los besos en “Esquina”, el poema que da nombre al libro: “Con la última quiebra/han bajado las lágrimas”⁶⁰ y en “Cinemática”: “Mientras en el mostrador los cines/ venden la noche al menudeo/ un beso de celuloide/ se escurre en tu recuerdo”. En su aspecto invertido, el viaje vertical se sugiere en los poemas de *Esquina* como principio subversivo empeñado en trasgredir las barreras sexuales, artísticas o políticas, tal como presume la última estrofa de “Cinemática”:

El viento es presuntuoso

⁵⁸ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p. 41.

⁵⁹ *Idem.*, p. 47.

⁶⁰ *Idem.*, p. 33.

se cree un tenorio
 porque alguna vez levanta las faldas
 pero nunca ha venido al cine.⁶¹

En su carácter carnavalizado, el viaje vertical se aprecia como desafío, por eso se propone como vía para abrir lo cerrado y develar lo oculto, pero tal epopeya encontrará siempre resistencias. La experiencia plena de la emoción subjetiva en su ascenso cualitativo topará en más de alguna ocasión con barreras, por eso en el poema “Estación” la experiencia emotiva concretada en el arte y en la sexualidad será truncada por una misteriosa superioridad.

La mecedora
 sube por los peldaños de las notas
 y un pájaro se deshila
 en una obertura fascista
 me perdí en la noche lamida de sus medias.
 ¡Cómo pesa este techo!⁶²

Con toda su pesada horizontalidad, el “techo” se opone al viaje vertical de la experiencia poética, que, en cuanto tal, se abre como vía privilegiada para el conocimiento capaz de penetrar lo insondable. En la necesidad de buscar el arte nuevo de la vanguardia, se impone una meditación en suspenso, un instante detenido como diálogo en el umbral,

⁶¹ *Idem.*, p. 44.

⁶² *Idem.*, p. 36.

que la conciencia entabla consigo misma para convocar las alas de la voz poética, que desafían, trepando, la horizontalidad. Así ocurre en el poema “11:35 P.M.”:

Lejana voz que todo lo infinito detiene
 oblicua caravana tapiza lo insondable
 una intención estruje lo que fue y parece
 que ansiosamente trepen las garras
 de unas alas.⁶³

Lo crítico de la estrofa muestra, sin embargo, la ansiosa búsqueda del estado privilegiado de la conciencia, la experiencia poética se nombra como la “lejana voz que todo lo infinito detiene” y como la “caravana para tapizar lo insondable”, pero la anhelada voz de la poesía debe emerger del viaje vertical, doblemente simbolizado como ese “tregar de alas”.⁶⁴

Como parte de la exploración del tiempo vertical del umbral como la privilegiada temporalidad del poema, en *Esquina* se anuncia un recurso importante a proponer una representación gráfica-visual del instante dilatado del viaje vertical.

⁶³ *Idem.*, p. 43.

⁶⁴ Un interesante caso de dialogismo teórico ocurre entre la noción de temporalidad vertical de Bajtin y las postulaciones del Gastón Bachelard de *La intuición el instante*, donde el filósofo francés llega a conclusiones similares a las de su colega ruso. En efecto, para Bachelard en la poesía se experimenta una temporalidad *otra*, y considera que el tiempo del poema ocurre en la vertical, como caída o ascenso. La experiencia poética liberada del tiempo lineal, explica Bachelard, abre la conciencia a poderosas intuiciones generadoras de un conocimiento negado a la horizontalidad secuencial de la especulación lógico-filosófica. Una propuesta para aplicar el modelo de Bachelard a la poesía de Germán List puede leerse en Alberto Rodríguez, “La poética presentista de Germán List arzubide”, incluido en *Ocho escritores latinoamericanos*, pp. 20-55.

Un discurso de Wagner
es bajo la batuta del

ALTO Y ADELANTE⁶⁵

Aquí, la postal urbana del poema “Esquina” acontece toda en el breve espacio temporal marcado por la transición entre la inmovilidad y el movimiento sancionado por los reglamentos de tránsito y operado por el oficial de policía o la dictadura del semáforo. La transición entre alto/adelante, representada como la conjunción “Y”, es la puerta de entrada a la simultaneidad de las diferentes escenas que componen el poema. Aunque en este texto, la plasticidad del umbral es quizá aún vaga, en trabajos posteriores se afinará. Así, para el siguiente libro de List Arzubide, *El viajero en el vértice*, de 1927, el tiempo vertical del cronotopo del umbral llega en la poesía listiana a nuevos desarrollos, en los que destaca la representación visual del umbral, así como su plena vinculación a la esfera amorosa. *El viajero en el vértice* puede leerse como un poema de largo aliento donde se representa la aventura urbana y amorosa del sujeto poético, todo ello percibido y representado desde la matriz significativa de la temporalidad. Así ocurre en el poema que abre el libro, “*In memoriam*”, donde el texto gira alrededor de una “*ELLA*”, que en principio se entiende como el objeto amoroso del yo lírico. En la primera estrofa del poema aparece un juego tipográfico que en letras mayúsculas representa una oposición espacial entre “aquí” y “allá”, marcando entre ellas un espacio en blanco, el cual no es difícil leer como una representación gráfica del espacio virtual del umbral.

⁶⁵ Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p. 33.

NI AQUÍ

 umbral

 NI ALLÁ

La representación gráfica del cronotopo del umbral se proyectará al conjunto del poema “*In memoriam*”, primero, al marcar las acciones de los personajes colocándolos en un estado limítrofe, donde las barreras y prohibiciones se rompen gracias a la carnavalización; en seguida, al dotar al ser y las acciones de los personajes del principio de inconclusividad ya señalado como el estado de excepción de la urbe vanguardista:

ELLA

lejana

sin rumbo entre la maquinaria

del silencio

De la noche me llega

el perfume

de sus ojos sin fronteras

que agotaron todas mis ediciones

NI AQUÍ

NI ALLÁ

Estará siempre en fuga

y si se exhibe

nadie podrá recoger sus manos

que desintegra de

INFINITO⁶⁶

Podemos ubicar las acciones del poema como contenidas en el intersticio abierto entre el aquí y allá, concretado como verticalidad espacio-temporal y como el instante dilatado entre el antes y el después. El poema acontece todo en el momento del tránsito, por eso, los ojos de la amada no tienen fronteras, el ser de la persona amada es inasible, “siempre está en fuga”, su predicado es la desintegración y el infinito, por ello es imposible fijarlo y reducirlo a parámetros estables, como el denostado diccionario de la Academia.

Otra posibilidad de lectura surge al reparar en la presencia de esa “*ELLA*” que abre el poema y es protagonista recurrentemente en los poemas de List Arzubide. Sobre esta ubicua presencia, Francisco Javier Mora no duda en señalar que esta “*ELLA*” es una mujer, quizá la novia extra.⁶⁷ En contraparte, Sergio Mondragón parece percibir mejor el carácter ambiguo, no referencial, de *ELLA* y se pregunta si acaso se trata de la "moda que pasa" o "la vida que aúlla".⁶⁸ Atendiendo al sema de la lectura implicado en “los ojos que agotan las ediciones”, esta *ELLA* puede tratarse también de la poesía, la estridentista claro esta, la cual ostenta, recordemos, su calidad de impermeable a las miradas no iniciadas. Por ello, para verla se requieren de los “ojos sin fronteras”. *ELLA*, la poesía del arte nuevo, vedada al vulgo y a la *miopía espiritual*, se niega a exhibirse groseramente, y si lo hace, será sólo para desintegrarse en la volatilidad.

A partir de la plástica del umbral, lo liminar y borroso se imponen como clave de lectura para la poesía de List Arzubide, pues la representación opera también como vaso

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁷ Francisco Javier Mora, El ruido de las nueces, List Arzubide y el estridentismo mexicano pp. 103-107.

⁶⁸ Sergio Mondragón, “La poesía como aventura”, en Germán List Arzubide, *Poemas estridentistas*, p.26.

comunicante o piedra filosofal, que hace posible la operación alquímica de concretar la semejanza entre lo que es arriba y lo que es abajo para transmutar la materia o la experiencia. Así lo propone el poema “Ciudad número 1”, del tercer libro de List Arzubide, *Cantos del hombre errante*:

Las aceras	el balcón
se enredan	de su adiós
a mi planta	se entrega entero
en una conversión ⁶⁹	

Las aceras (lo que es abajo) se comunica, gracias a la verticalidad transfronteriza del poema, con el balcón (lo que es arriba), para concretar la conversión de la realidad objetiva y abrirle la posibilidad de lo inusitado, que en el siguiente verso se sublima y concreta, por que “En las esquinas/ las muchachas inéditas/ han encendido los voltáicos”.

En el resto de los poemas, que componen *Cantos del hombre errante*, la verticalidad también se plasma en la composición métrica, pues es común el uso de versos de tres, cuatro o cinco sílabas, que en su brevedad conforman una alargada distribución gráfica del texto en el espacio de la página. Tal disposición se articula a nivel semántico con el contenido de los versos, como muestra del procedimiento, está el poema “Canción de los días inciertos”:

⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

El árbol
de la noche
deja caer
sus frutos
de infinito
sobre los
horizontes
extasiados⁷⁰

Y en “Canción sin equilibrio”:

Ambiguo sol
sobre la tarde eterna
El oro de su voz
cae del olvido
Voces de inmensidad
y el paso lento
de un viento
desagrado de suspiros⁷¹

La verticalidad no sólo aparece gráfica, connotativa o contextualmente en los poemas de List Arzubide, también literalmente aparece como adjetivación de los sustantivos,

⁷⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁷¹ *Ibid.*, p. 82.

como en “Canto del hombre errante”, que da título al poemario, donde la verticalidad es camino y sendero para penetrar en el mundo de lo *otro*.

Por los caminos verticales
 con ELLA
 en nuestro sueño
 caminaremos
 a los días descubiertos
 en el mapamundi
 de otra voz⁷²

Incluso, la verticalidad se asume como condición del yo poético como ocurre en el “Poema del mar geométrico”, donde la vertical se esgrime como arma para resistir el encono del oleaje, factible representación del movimiento horizontal.

Contra mi pecho vertical
 desbarato el encono
 de las olas
 y oigo
 crujir tu carcajada
 mujer cedida al tiempo
 en el estrago
 de las travesías⁷³

⁷² *Ibid.*, p. 73

En su aspecto ascendente, el viaje vertical aparece reiteradamente, en ocasiones, como sucede en el poema “Ciudad astral”, es representado como el fluir de la intuición poética que revela las cualidades astrales de la urbe vanguardista:

Ascendiendo en la noche
 yo te encontré
 ciudad astral⁷⁴

La caída invertida también se vincula a la experiencia emotiva expresada a través del arte, como se lee en el poema “Novilunio”:

Pianos
 de ignoto desconsuelo
 suben hacia
 la noche
 que agoniza
 al rodar de las estrellas⁷⁵

En *Cantos del hombre errante* una consistente síntesis entre los elementos conceptuales, que orbitan en la constelación de significaciones del umbral bajtiniano, puede ubicarse en el poema “Multitud”. En este texto, que plasma la emoción de una manifestación

⁷³ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

política, todo ocurre en la calle o la plaza pública, que son, recordemos, espacios simbólicos del cronotopo del umbral bajtiniano. La marcha y el mitin político se ofrecen aquí como universo carnavalizado abierto a la posibilidad. En cuanto representación del tiempo de la crisis remite a esa festiva detención del devenir, que Benjamin identifica con el tiempo de las revoluciones.

Multitud

La calle

derrumbada de sol

mira pasar

el exigente

grito de los

letreros

(...)

El silencio se puso de pie

sobre la borda

de una canción ensangrentada

(...)

El instante madura

en el discurso

que azota las vidrieras

Y es el sudor

que clama

la sombra sin piedad

de la fatiga

Muchedumbres

que arrasaron al tiempo

(...)

FRONTERAS DERROTADAS

HORIZONTES POLÍGLOTAS

Abrid el mapa

con vuestras torvas suelas

y sobre

las rígidas arquitecturas

erguid

el último clarín de los asaltos

(...)

Más allá

la noche nuevamente se derrama

(...)⁷⁶

En este texto se concreta la verticalidad, hacia abajo como caída (la “calle derrumbada” y la “noche derramada”), hacia arriba como alzamiento (el silencio que se “pone de pie” y el “erguido sonido de los clarines”). Se materializa la destrucción del tiempo viejo de la horizontalidad (las “muchedumbres que arrasaron al tiempo”), así como la construcción de una temporalidad (el instante que “madura en el discurso”). El resultado es la abolición de los límites: (“fronteras derrotadas” y la apertura a la pluralidad: (“HORIZONTES POLÍGLOTAS”).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 90- 92.

En este breve acercamiento a la poesía de List Arzubide desde el cronotopo bajtiniano podemos apreciar que, más allá de su utilidad como herramienta de análisis, la teoría de Bajtin ofrece una dualidad conceptual productiva. El cronotopo muestra la manera en que la asimilación del tiempo en la palabra moldea al objeto poético, pero a su vez, la imagen del tiempo es moldeada por el objeto poético. La imagen del tiempo proyectada por un texto poético es causa y consecuencia de sí misma. Por ello, para comprender la obra artística es necesario comprender su temporalidad específica. El objeto poético se construye desde una visión del tiempo particular, que es, nos dice Bajtin, una visión del universo mismo, del hombre y su mundo en conjunción, por tanto para estudiar el objeto poético es necesario penetrar en la temporalidad que él mismo propone.

Conocer la obra estridentista requiere poder leer su singular temporalidad: el presentismo. Una mirada presentista es la que ve en el espacio un lugar abierto a las posibilidades. Entiende la existencia como actividad desarrollada en el ahora, pero los frutos de esa actividad no son materiales. Son un nuevo mirar escuchando, una nueva manera de pensar al hombre en su mundo. La actividad estridentista no crea productos, que permanezcan para un futuro hipotético. Crea sentidos que se expanden en el ahora de la conciencia. El cronotopo bajtiniano aplicado a la obra estridentista nos muestra las particularidades de la temporalidad vanguardista. Por otro lado, y quizá a pesar de los propios poetas estridentistas, nos revela cómo, desde su presentismo, la vanguardia estridentista se inserta en una concepción de la temporalidad inscrita en una tradición: la del tiempo vertical iniciada por Dante en su *Infierno* y continuada en Dostoievsky como el tiempo suspendido del umbral.

Ahora podemos detener nuestra mirada saturada de sentido en cualquier esquina de la urbe para escuchar las voces de la vida, presentes en esa frontera donde la existencia se democratiza en risa carnavalesca.

CONCLUSIONES

La poesía de Germán List Arzubide ha inventado la eternidad. Como artefacto, *su* eternidad está siempre en movimiento e inmóvil simultáneamente. No es la eternidad inmutable y vacía del cristianismo, la suya se llena con los instantes de la pasión humana, del gozo y la melancolía. La eternidad de List Arzubide es paradójicamente *presentista*, subversiva y mesiánica a la vez, ella es juego, revolución e iluminación. Diálogo de contrarios: carnaval contemplativo y silencio estridente.

Si el poema es textualidad pura, densidad de sentidos que pide ser interpretada, en su *insignificancia*, la poesía de List Arzubide emerge como exasperada textualidad. La poesía de List Arzubide y la de sus cofrades estridentistas no solicitan ser leídas, lo exigen rabiosamente a carcajadas, a veces; otras, con un silencio impenetrable.

Para leer la poesía de List Arzubide, hay que disgregarse en la conmoción de su presentismo, pues como el ciego visionario lo advierte, si el sillón presupone la forma del cuerpo humano que ha de ocuparlo, así como las tijeras el acto de cortar, la poesía estridentista de List Arzubide presupone la temporalidad, que la funda y sostiene.

Al rastrear la genealogía de las vanguardias hasta sus cimientos románticos podemos entender mejor los postulados autotélicos de la exasperación estridentista. El arte estridentista es arcano impenetrable para el no iniciado, él nos obliga a emprender un empático trabajo de meditación para acceder a sus sentidos, es bálsamo contra la cerrazón y lo petrificado. Como “problema de vida nueva”, la poesía estridentista plantea incógnitas cuya solución sólo ella misma puede ofrecer.

Fiel a la estirpe romántica, la obra de List Arzubide se acerca al postulado de Friedrich Schlegel, para quien la poesía debía emprender una tarea totalizadora a fin de propiciar en su interior el contacto de los géneros separados y el diálogo con la filosofía. Al inquirir sobre las claves para la comprensión de la poética estridentista, hemos puesto en movimiento la reflexión y así, inesperadamente, al auscultar las estrategias contenidas en el desplante estridentista, la deriva nos ha llevado a proponer un diálogo entre actores múltiples. Así, las observaciones de Octavio Paz sobre la modernidad y la antimodernidad romántica muestran las fuentes hegelianas del Nobel mexicano. Al contrastar *el tiempo del ahora* de Walter Benjamin con el *presentismo* estridentista, en un resquicio del camino emerge la provocativa propuesta de aquél para replantear la dialéctica hegeliana y colocarla, revolucionariamente, en estado de detención. El diálogo filosófico propiciado en el seno de la poesía rompe barreras geográficas e históricas y coloca en un *tête a tête* el tiempo mesiánico de Benjamin con el cronotopo del umbral de Mijail Bajtin. El encuentro nos revela la temporalidad del mesiánico instante del *ahora* como un *tiempo vertical* abierto a la oportunidad revolucionaria. Tal es la temporalidad desde donde la poesía de List Arzubide nos interpela.

En la poesía de List Arzubide, la fiesta revolucionaria, que atenta contra los relojes adquiere la condición carnavalizada del umbral. El destronamiento del falso rey del carnaval que, cayendo, medita, subvierte el mundo de lo separado, de las jerarquías y las clases sociales. Al insurreccionar los tranvías, la poesía de List Arzubide es la niña, que abre la urbe a la pluralidad. Inusitadamente, en la Estridentópolis de List Arzubide, todo se pone en contacto con su contrario, la esquina es el umbral desde el cual es posible atisbar la anhelada sociedad sin clases. La poesía de List Arzubide es un juego

para detener el tiempo, pero como no hay juego sin ingenuidad, la imagen de la revolución proyectada desde la poesía de List Arzubide no escapa a la idealización/trivialización de la lucha obrera como tema poético. Así ocurre en la caracterización del trabajo obrero, que el escritor hacía en los años 20 y aún habrían de pasar algunos años para que la poetización de List Arzubide se concrete en efectiva práctica sindical y proletaria.

El encuentro de categorías entre Benjamin y Bajtin nos abre una constelación de significaciones en la poesía de List Arzubide, la cual aparece alimentada por una corriente eléctrica, que fluye entre la movilidad y la inmovilidad del tiempo. El presentismo de List Arzubide se detiene en el tiempo del ahora, se abre a las multitudes, que toman las calles, a la vez que pone en movimiento el instante donde la experiencia amorosa se eterniza.

Desde la perspectiva de Benjamin, al poner el freno al movimiento del pensamiento, se pone en crisis la premisa hegeliana de que el conocimiento sólo ocurre al final de un proceso como obligado y estático *resultado*. En la tesis benjaminiana, el *proceso* mismo en su puro acontecer genera por sí mismo el conocimiento. Ese detenimiento del pensamiento en su acontecer aparece en la poesía de List Arzubide, como la caída detenida del ser en su *caer* en el tiempo. La poética de List Arzubide es puro proceso, pues “tiene en la vía su único destino” y se resiste a concluir como mero resultado, cerrado y acabado. En su terquedad por mantenerse inasible, su lírica escapa irónica y contraproducentemente a la lectura, que la persigue, muchas veces, inútilmente.

El encuentro de categorías al interior de la poesía de List Arzubide nos muestra un juego de reflejos y refracciones entre el detenimiento de Benjamin y el tiempo vertical de Bajtin. El tiempo mesiánico del ahora escucha su eco en el instante del tiempo de la crisis donde la temporalidad deja de trascurrir horizontalmente hacia delante y se expande infinitamente por la vertical. La caída que es elevación de Bajtin hace que las barreras temporales, espaciales y sociales se rompan en un acto revolucionario, como sucede en el tiempo del ahora de Benjamin.

La urbe construida por la poética de List Arzubide es el espacio dinamizado por el tiempo del presente, pero a la vez sus calles y habitantes se detienen en busca de la experiencia plena y humana, que sólo puede ocurrir en el instante. El amor, la soledad, la melancolía, la pasión, la tristeza y el placer se experimentan en el tiempo detenido del instante presente donde es posible extraviarse. La experiencia se abre en el poema de List Arzubide como inédita oportunidad. Es aventura que emerge. En el tiempo del poema todo es novedad. Por eso la “Ciudad Número 1” es “inaugurada por el paso de la palabra poética y la “cuadratura” de la amada se mide a cada paso.

Al acercarnos a la poesía estridentista de List Arzubide a partir de sus propios códigos de significaciones, ella nos arroja una lectura de inusitados alcances. Primero, al develarnos la obra de List Arzubide en toda su brillante, estruendosa y silenciosa pirotecnia, pero también en su contradicción revolucionara. Como ejercicio teórico, la pesquisa por el presentismo estridentista nos lleva a encrucijadas donde encontramos a Walter Benjamin y Mijail Bajtin en diálogo detenido y carnavalizado. Como proceso inacabado, este análisis deja como pendiente explorar las convergencias entre estos dos *extemporáneos* pensadores. Por otro lado, podemos afirmar que leer la temporalidad de

la obra poética se abre como importante herramienta poetológica capaz de proporcionar nuevas lecturas sobre productos literarios denostados desde los modelos de la crítica fiscalizadora. La temporalidad presentista del estridentismo se abre, pues, como *ethos* y *pathos* desde los cuales la obra de Germán List Arzubide explota e implosiona como reflexivo espacio de posibilidades. De la poesía de List Arzubide sólo nos queda esperar que su “canción tendida en la distancia engalane las sombras siderales”.

derrotados de sombra
 tus adioses
 sólo rigen
 en el eclipse de los panoramas
nos hundiremos en las riberas
de la perspectiva

 y nadie
 hojeará mañana
 nuestro nombre

está en la vía
nuestro único destino
y DETRÁS
se ahoga en la violencia
el suelto itinerario
del amor
 la ciudad
 falsificada
por el amanecer de su pañuelo
se derramó en la noche mecánica
 del túnel
desdoblé el diario de mi indiferencia
y leí la catástrofe
de
su nombre

FIN

Ángulo (E)

Largos como la inmensa quietud de lo imposible
 sus ojos se evaporan en mi consolación
 y en la sombra combada ventana a lo invisible
 mis manos de infinito alcanzaron al sol

la paz hace volutas como versos perdidos
 y algo inefable cumple la promesa de ayer
 la vida se ha trepado para robar los nidos
 y el corazón se ha echado como un perro fiel

un juramento intuye lejanos avatares
 y se quiebra un acento
 húmedo de cordial
 tal vez mis inquietudes buscaban sus aduares
 Anterior
 que resuelve un divino ademán

y en geométrica estela desenvuelto en su manos
 mi ansia que todo sabe
 porque nada esperó
 1,2-1,2
 rítmicos y lejanos
 destilan los instantes sueño en mi corazón.

Y cuando al fin violeta
 la hora se precipita
 y en un ángulo agudo
 se ofrece a mi actitud

sus ojos influyentes
 donde una ala se agita
 se deshojan de oro
 en acordes de luz.

Esquina (E)

Un discurso de Wagner
es bajo la batuta del

ALTO-Y-ADELANTE

La calle se ha venido toda tras de nosotros
y la sonrisa aquella se voló de mis manos.

El sol te ha desnudado.

La ciencia se perfuma de malas intenciones
y al margen de la moda
se ha musicado el tráfico.

10,000 para mañana
con la última quiebra
han bajado las lágrimas.

Lazaró-Lazaró

el viaje a Marte al fin se hará en camión.

Contra los Académicos la mañana
se ha levantado en armas
y reparte protestas en los programas.

Ahora los relojes adivinan la suerte
mientras las hojas secas usan ventilador
y sobre la sonrisa final de los retratos
se ha detenido un sueño 1902.
El cielo está agotado en los últimos discos
los escaparates hablan del amor libre
su nombre es un relámpago de tarjeta postal.
Si no estuviera triste...

Se vende y se canta por 5 centavos
a Villa lo inventaron
los que odiaban al gringo.

Me han robado los ojos que traía en el chaleco
¿sabe usted para dónde se ha mudado el correo?

Para hablar en inglés es necesario
cortarse la mitad de la lengua.

Los teléfonos sordomudos
han aprendido a hablar por señas.

¿Quién halará los cables

que arrastran los eléctricos?

Los periódicos pagados
callan el asesinato de los perros

La oratoria es el arte de saquear los bolsillos
y el recuerdo se vende de papel recortado
el trabajo es un grito amarillo
¿será un juego de bolsa lo del tiempo barato?

En todas las ventanas ya se venden cigarros.

Sobre la incubadora
asoleada
están piando las horas.

Aquel amor lejano
era de la Secreta
todas las pantorrillas
viven de exhibición
y mientras los eléctricos
murmuran de mi pena
con sus banderas rojas
van pasando mis novias
en manifestación.

Los pasos divergentes (VV)

Yo puse mi boleto
 hacia todos los horizontes
 y la ciudad se desgranó por telégrafo
 tanteamos con nuestros brazos
 incendiados
 el muro de los túneles
 y una locomotora extraviada
 gritó pidiendo auxilio a la distancia
 su mensaje arrastraba el recuerdo
 sobre los 400 kilómetros de ausencia
 y al fin
 las calles encajonadas de silencio
 quebraron de sombra
 nuestros pasos antiguos

El silencio ensanchó las avenidas
 con sus voces insomnes
 partida en dos las la noche
 cayó sobre su nombre
 entre las ruinas del tiempo
 sólo yo tengo sistole y diástole
 no hay hora para mi paso ilimitado
 Y
 en vano

un forjador romántico
 alarga el

I N F I N I T O

13 veces
 aquel reloj fantasma
 dibujó sobre el muro
 la sombra de ELLA
 ¡naufragó mi aridez en las insospechadas
 camas
 de
 HOTELES!

la lívida canción de las pianolas
 sabe a noches de sábado
 ante la imploración de los
 voltaicos
 se humedecen las últimas estrellas

¿QUÉ BATALLÓN DE GIGANTES
HA LLENADO LAS AVENIDAS
AULLANDO SU DERROTA?

cállate que esta noche
puede saber la vida
lo que piensas

rueda por la espesura de la sombra
su pisada sin goznes
han puesto en fonógrafo
la misma hora de hace

3,000 años

y huele a la distancia
de los besos caídos
en las lunetas
del

insomnio

¿por qué no retuve tu carcajada
si entonces vendías a crédito
la noche?
déjame que pida limosna a los balcones

la novela ritual de aquella fuente
desvela mi regreso
al parque

desleído

entre las callejuelas de las citas
se empinan hacia el balcón
de los silencios
y un clamor de románticos perfumes
sube
por la crucificada arquitectura

en la espiral de lontananza
se derrumban los gritos
de su proximidad
las últimas chimeneas del sueño
horadan la amenaza

de un cielo
sin retorno

y allá
tras la muralla
de su adiós
un horizonte desahuciado
cuelga sobre los últimos compases

esa canción
caída de sus brazos
viene a pie desde el fondo
de su nombre
una ventana abierta a la aventura
tiembla en el paisaje
lúido
por los faros
de los camiones prófugos
con las ondas del radio
llenaron de enramadas
sus adioses
y el TREN
partió la noche
con su grito
que untaba
la invertebrada lejanía

Estación (E)

Artículo 1º
Hay que tocar el piano
en la balsa de los andenes.

Mientras las locomotoras bufan su impaciencia
las arañas tejen
su tela con hilos de música
para apresar la mariposa eléctrica.

La mecedora
sube por los peldaños de las notas
y un pájaro se deshila
en una obertura fascista
me perdí en la noche lamida de sus medias.
¡Cómo pesa este techo!
Allá fuera una rosa está pidiendo auxilio
y pensar que los postes se mueren de fastidio.

Einstein no ha descubierto
quién inventó las moscas.

Era tan jugosa
de imposibles su boca.

Al fin sus manos se hicieron pedazos.
Pero a pesar de todo
un grillo da su conferencia
interceptando
el mensaje
crispado
de las estrellas.

Paletas-chicles (E)

Esta canción no está en los fonógrafos
Alemania y Francia
se disputan el campeonato de resistencia.
Se declaran artículos de primera necesidad
los tontos.

Noticia de última hora.
Era soltero el inventor del cinematógrafo.

He escarbado en la noche
buscando sus palabras.

Los trenes destiñen sus adioses
en su roída lontananza

Los besos se expenden
hoy a precio de réclame.

Y es inútil escribir novelas
ya no está de moda
aprender a leer en las escuelas.

La sombra borronea los rostros.
¿Seré yo?
¿Será el otro?

Esta noche
los aerolitos
se tiran de cabeza
sobre las banquetas.

Canción telegráfica (CHE)

Vera Rosenthal
 ¿De qué lado caían tus miradas
 cuando el dolor del mar
 se ahondó en tus senos?

En las mañanas canta
 un pájaro mecánico
 En las tardes los trenes
 corren hacia vencidos panoramas

Asciendes sobre el vértice
 audaz del horizonte
 y pasas
 por el centro de la noche

Mujer de todos los adioses
 clavada en cruz
 sobre el cielo
 de las mortales travesías

Esta canción
 tendida en la distancia
 engalane
 las sombras siderales

Ediciones nocturnas de tus ojos
 ausentes de palabras
 En las ciudades
 fueteadas
 de clamores eléctricos
 tu sonrisa
 recóndita
 va adelgazando
 al cielo

Caricias vagabundas
 de las olas
 NEW YORK
 PARÍS
 BERLÍN

Y las noches
 frenéticas

del trópico
se apuntalan
con un fúsil

Me moriré
en tu nombre
Para errar
sin camino
en el a d i ó s

Canto del vagabundo

Caminos
 Túneles de la noche
 que ven pasar
 las búdicas ventanas

La policía
 descubre en los horarios
 el anagrama
 ritual de las esquinas
 dinamitadas
 de carteles
 por donde
 se extravía
 el flamarazo
 de las pantorrillas

LA OVACIÓN DE LOS CLACSONS HACE DE LA TARDE SIN MURALLAS

Chaufer
 ganador del gol
 de las ciudades
 llévame a Nueva York
 para comprar
 sonrisas
 y miradas
 en el *trust* imperialista
 que se perfuma
 de cinematógrafos

Atropellando
 la distancia
 llévame a Leningrado
 a recoger el sueño
 de Alejandra Odinsova
 virgen de la
 superestructura
 que cosió
 en el incendio
 de las barricadas
 el overol audaz

de nuestros hijos
 alimentados
 con ciegas palabras

Cantan los organillos
 pedazos
 del crepúsculo
 de Babilonia
 recordando
 los pueblos azotados
 por la catástrofe
 de los siglos

Y calles
 esculturas
 obreras
 siguen su marcha
 indiferente
 desmelenadas
 por el rumor
 de los motores

POLVO DE LOS MILENIOS

Se teje así
 la danza
 de aquella
 Sulamita

hecha pedazos
 por la geografía
 Por las calles
 quebradas
 de noticias
 echamos a rodar
 nuestro cansancio

CHARLOT

último dios
 creador
 de sueños nuevos
 puedes al fin reír
 El tiempo es nuestro
 SOMOS LOS VAGABUNDOS
 DEL ASFALTO

La novia extra (VV)

asaltó la demencia
de las esquinas dinamitadas de
carteles

el lívido desfile
de la sombra

ELLA cruzaba eternamente
empapada en la nostalgia
de sus ojeras sincrónicas
pertinaz con su sonrisa
de *rouge*

y
el rubor de importación
de los figurines

YO

eché a andar
por las avenidas del crepúsculo
y venían de los parques cinemáticos
palabras descosidas que limitaban mi paso
las aceras volcaban

el amor

de los mostradores impacientes
y
untado en los escaparates de asombro
recogí el número desigual de la cita

la calle empapelada de gritos ambulantes
encaramó el ansia de los letreros
la guillotina de su falda
cayó sobre la última hora de los taxímetros
huimos hacia la realidad sintética del JAZZ
y alrededor de nuestras voces
sentamos el camino
se dislocó el grito de su lujuria
sobre el vidrioso tapiz de los latones
y desaparecimos en los pasillos
de
nuestro frenético reclamo
ebrios
de
obscuridad

escarbé en sus abrazos
 y ELLA no floreció en las perspectiva
 la soledad irguió los edificios
 ciegos
 de nuestro encono
 apagamos el ademán sin rumbo
 del alcohol
 y vi en el panorama de la música
 flamear la bandera
 de su voz

 nos separó un violín suicida
 caído en la madrugada de la fuga
 y descendimos por la escalera de nuestra
 ambigua desolación
 arrebuados al viento
 de una inquietud espectacular

Y

desunidos de los abrazos múltiples
 bajo la solapada ansia de las ventanas
 retornamos
 hacia la lividez de las esperas

equilibré mi vida
 al ritmo sin aristas de la hora recóndita
 iban pasando todas las actitudes
 por el folletín de su sonrisa
 me estrujó el abandono
 de la ciudad de su avidez
 nada quedaba mío
 en los apartamentos
 de sus caricias noveladas
 en el último piso
 de su romanticismo
 se evaporó el grito de su blancura

Silabario (E)

Mutt y Jeff no sabían
que ella se extravió en mis brazos
por eso la Academia
no la puso en su diccionario.

El otoño imprudente
nos espió por el ojo de la chapa
y el silencio iban en zancos.

¿Será el muerto el que chifla
la Adelita
en la esquina?

Esto de las traiciones
Son chismes de la luna.

GRAN CONCURSO

Junte los trozos de humo de su cigarro
y le daremos un premio

la noche se ha caído de mis manos.

Si la vida hablara !!!

Se gratificará sin averiguación
a quien devuelva
una lista de nombres extraviada
entre Chapultepec y el cine UFA.

¿En 1950, las mujeres llevarán anclas?

Hay que tirarse de 40 pisos
para reflexionar en el camino.

En esta hora de calcomanía
deshilvanada
las manos de la risa
están sembrando alas.

Multitud (CHE)

La calle
 derrumbada de sol
 mira pasar
 el exigente
 grito de los
 letreros

ALLÁ VA LA VANGUARDIA
 DEL DÍA
 AGITANDO EL INCENDIO
 DE SUS BANDERAS

El silencio se puso de pie
 sobre la borda
 de una canción ensangrentada
 Y esa voz
 que agujera
 los instantes insólitos
 decapitó el cansancio
 de una estrella

MUCHACHA
 TODA ENCENDIDA
 DE PALABRAS

El instante madura
 en el discurso
 que azota las vidrieras

Y es el sudor
 que clama
 la sombra sin piedad
 de la fatiga

Muchedumbres
 que arrasaron el tiempo

Irrumpe en el escándalo
 de diez mil corazones
 todo el dolor
 que taladró
 las noches

sin sentido

Y en esa barricada
los lamentos
se despedazan
en bullentes versos

Y los sueños caminan
en las almas
que lanzaron al aire
sus amagos

FRONTERAS DERROTADAS
HORIZONTES POLÍGLOTAS

Abrid el mapa
con vuestras torvas suelas
y sobre
las rígidas arquitecturas
erguid
el último clarín
de los asaltos

Balcones
empavesados
de acerados
¡HURRAS!

Más allá
la noche nuevamente
se derrama

Y los puños
apretando las arengas
se llevan la ciudad
para incendiarla

Canto del hombre errante (CHE)

Vuelvo a hojear
tus rutas

hundido en el alba
hundido en el alba

El corazón
enfermo de momentos
Y LAS CIUDADES
MUERTAS A MIS PLANTAS

Pendientes
de las grúas
los crepúsculos

se ahorcan
en los puertos
Y en las mujeres
de nuestros adioses
se deshilan
en todas las sirenas

Mar lacerado de hélices
en tus noches
 raídas por los faros
la solemne complicidad
de yertos horizontes
y el golpear de las millas
sobre nuestras espaldas
Cuando la noche
de nuestra partida
se deshaga
 en la ausencia
sobre tus tardos pies
levantaremos
estatuas de lunas
 heridas

Y en los cafés insomnes
donde los pianos
fuman
su fastidio
opresos de distancia
 elevaremos

el canto
de los linotipos

En vano persiguiendo
nuestro nombre
seguiremos
el sol
de otros
letreros

Por los caminos verticales
con ELLA
en nuestro sueño
caminaremos
a los días descubiertos
en el mapamundi
de otra voz

LEJANAS AGONÍAS
DEL SILENCIO

Cinemática (E)

Mientras en el mostrador los cines
venden la noche al menudeo
un beso de celuloide
se escurre en tu recuerdo.

LUIS ÁNGEL FIRPO

Notable autor de libros
que entusiasman al gringo.

La América se vuelve sensitiva
el *jazz band* lo tocan ahora
borrachos de gasolina.

El viento es presuntuoso
se cree un tenorio
porque alguna vez levanta las faldas
pero nunca ha venido al cine.

11:35 P.M. (E)

El instante solemne se quiebra en sus olanes.
Shakespeare hace "mutis" como un personaje
que ha dicho la tremenda palabra,
y en un close-up ella completa la pantalla.

Mi maldad está enferma.

Un silbato estrangula la unidad de mis penas
y
arlequín uniforme un grillo
en su caverna
repasa inaprendible su ácido y fácil tema.

La luna se deshace en ladridos lejanos,
un klacson agresivo desconecta al ensueño
y una lengua de bronce unta en la paz del tiempo

su estéril
desconsuelo.

Las estrellas ensayan sus canciones
que bobos acompañan los relojes.

Unos pasos helados bambolean la sombra.
Me he bebido sus labios...

El oro de sus ojos tintinea en las baldosas...
Igual que esas palabras se diluyen sus manos...

Lejana voz que todo lo infinito detiene
oblicua caravana tapiza lo insondable
una intención estruje lo que fue y parece
que ansiosamente trepan las garras
de unas alas.

En la red de mis nervios el tic-tac se debate
voy sumando palabras sonrisas ademanes.

Y mientras el cansancio pesa sobre mis párpados
a la luz de una vela

la noche está leyendo sus versos del pasado.

*In memoriam (VV)**ELLA*

lejana

sin rumbo entre la maquinaria
del silencio

De la noche me llega
el perfume
de sus ojos sin fronteras
que agotaron todas mis ediciones

NI AQUÍ

NI ALLÁ

Estará siempre en fuga
y si se exhibe
nadie podrá recoger sus manos
que desintegra de

INFINITO

Ya sé que se ha fundido
en lo IMPOSIBLE

¿en qué noche hambrienta
me llovió

en las manos

este grito salobre?

Ciudad número 1(CHE)

Ciudades
que inaugura
mi paso

mientras
los ojos de ella
secuestran

EL GRITO
DE LAS TORRES
EN ZANCADAS
DE RADIO

Los hilos
del telégrafo
van colando
la noche
Y en las últimas
cartas
regresó
la distancia

Y con la
boca abierta
el crepúsculo espera
que se resbale
la primera estrella

Las aceras	el balcón
se enredan	de su adiós
a mi planta	se entrega entero
en una conversión	

En las esquinas
las muchachas inéditas
han encendido
los voltaicos

Y el recuerdo
metido
en los eléctricos
van diciendo
los nombres
retrasados

Un vals en el exilio
remendado de notas
de colegio

Y

 cruzado de brazos
 el HOTEL
lacrado con el grito
de todos los países
 y un pobre
 tiempo viejo

¡Esa ciudad
 ES MÍA!

Y mañana
la arrojaré
a puñados
al camino de hierro

Canción de los días inciertos (CHE)

El árbol
de la noche
deja caer
sus frutos
de infinito

sobre los
horizontes
extasiados

En las tinieblas
bárbaras
viven encadenados
altivos arcoiris

Hay un clamor
de arcaicos imposibles
que vienen a morir
lacerados de tedio

Campanas
desangradas
de ocio

Ciudades herrumbrosas
entre fluyentes ríos
de cenizas

Albas
estremecidas

Agonizantes gritos
de radios impostores

Y la vanagloriosa
paz
de los arrabales

Canción sin equilibrio (CHE)

Ambiguo sol
sobre la tarde eterna
El oro de su voz
cae del olvido
Voces de inmensidad
y el paso lento
de un viento
 desangrado de suspiros

Sobre las manos
 de las horas
una
desolación
 quebrada por su nombre
Y en los recodos de
su cabellera
subterráneos
de luces y de voces

Mañana
 en las fronteras
 de su paso
florecerá el discurso
de la sombra
Antenas
 de las citas
 suburbanas
Y torres
telegráficas
 ignotas

Ciudad astral (CHE)

Ascendiendo en la noche
yo te encontré
ciudad astral

Qué lejos
del abrazo
panorámico
en las escalas
de aquel nombre

En insumiso
piélago baldío
bostezaba
recóndito
y absurdo

Un sueño peregrino
señalaba
la angustia
del exilio

Arquitecturas
erigidas
de sueños

Gritos
de la distancia

La fusta del relámpago
amenazando
el derruido confín

Ojerosas callejas
de la luna

Parques
disecados
en mustios
calendarios

Y ELLA
(novia hecha trizas)
cayendo
de las horas insólitas

a la música
muerta del reloj

Caminaré
por tu cosmogonía
Ciudad lanzada
al tiempo

Y en tus noches
católicas
puntual de orgullo
integral de infinito
desvelaré al escándalo
con mi verso
profético

Novilunio (CHE)

No sé si es la tierra
la que pregunta por ti
o es la ardiente
llamada del verano

La soledad
hincha sus venas
y un pulso
de relojes
hace vibrar
el tiempo entumecido

Hace ya tantas lunas
que están tus manos
perdidas en el alba

que es inútil viajar
por los espejos
oyendo deletrear
los pasos de la sombra

¿En qué lejano laberinto
se disgrega tu imagen
cada vez más llena de silencio?

Pianos

de ignoto desconsuelo
suben hacia
la noche
que agoniza
al rodar de las estrellas

canciones

ecos
y remotos oleajes

Y tú intacta
malabarista de espejismos
retrasas
cada vez la distancia
en la undísona y persistente
llovizna del recuerdo

¿De qué lado del sueño
caminarás
recóndita y dispersa?

¡Oh heridas palabras
lámparas sin piedad
del imposible!

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Segunda edición. Traducción de Silvio Matoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Decimosexta edición. Introducción y comentarios de Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, 1989. (Colección *Sean Cuántos...*, no. 15).

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. Segunda reimpresión de la segunda edición. Traducción de Jorge Ferreiro. México, Fondo de Cultura Económica, 2002. Colección Breviarios no. 435.

Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

Barbosa, Araceli. "Estridentexto", en Lydia Elizalde (coordinadora), *Revistas culturales latinoamericanas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008. pp. 47-63.

Bajtin, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en Mijail Bajtin, *Teoría de la novela, trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989. pp. 237-409.

_____. "La novela de educación y su importancia en el realismo", en Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*. Quinta edición. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1992. pp. 200-247.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Ítaca, 2008.

_____. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*”, Obras, Libro I/Vol. I. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Segunda edición. Madrid, Abada Editores, 2005.

Bolaño, Roberto. “Tres estridentistas en 1976”, en *Plural*, México, noviembre de 1976. pp. 49-60.

_____. *Los detectives salvajes*. Segunda reimpresión de la primera edición mexicana. México, Anagrama/Colofón, 2010.

Bonifaz Nuño, Rubén. "Estudio preliminar", en Manuel Maples Arce, *Las Semillas del tiempo. Obra Poética 1919-1980*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. pp. 9-34.

Bubnova, Tatiana. “En defensa del autoritarismo del poema”, en *Acta Poética*, número 18-19, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. pp. 38-415.

Camargo Breña. Angélica. “En el periódico está la vida: Germán List Arzubide”, en *Excélsior, sección Cultural*. México, 23 junio de 1989. pp. 1 y 6.

Camargo Rodríguez, José Antonio. *El conocimiento como parte del saber absoluto en la Fenomenología del espíritu de G.W.F. Hegel*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, sin año.

Cabrillana, Concepción. “Funcionalidad de la ruptura de la ilusión escénica en la comedia: de Aristófanes a Terencio”, en *Corolla Complutensis in memoriam Josephi S.*

Lasso de la Vega: Homenaje al Professor José S. Lasso de la Vega, R. Ma Agvilar, L. Gil, Marcelo Martínez Pastor (edit.). Madrid, Editorial Complutense, 1998. pp. 263-271.

Copleston, Frederick. *Historia de la Filosofía*. Tomo VII. Barcelona, Ariel, 1979.

Corte Velasco, Clemencia. *La poética del estridentismo ante la crítica*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, 1985. (Colección Lecturas mexicanas no. 99).

De Mota, Carmen. "Notas sobre el Café de Nadie", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, no. 26-2, 1997. pp. 249-258.

Echeverría, Bolívar. "Benjamin, la condición judía y la política", en Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Ítaca, 2008.

Eco, Umberto. *Lector in fabula, La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona, Editorial Lumen, 1993.

Escalante, Evodio. "México, las vanguardias enemigas. Estridentistas y Contemporáneos", en Trinidad Barrea (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo III, siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2008. pp. 521-537.

_____. "Las vanguardias en Veracruz", en *Topodrilo, sociedad, ciencia y arte*, número 3, enero-febrero. México, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 2008. pp. 31-38.

_____. *Breve introducción al pensamiento de Heidegger*. México, Universidad Autónoma Metropolitana/Casa Juan Pablos, 2007.

———. "La heteróclita vanguardia mexicana", en Álvaro Sarco (comp.), *Alberto Hidalgo el genio del desprecio, materiales para su estudio*. Lima, Talleres Tipográficos, 2006, pp. 262-69.

———. "Germán Cueto, un ensayo de restitución, en V.V. A.A., *Germán Cueto*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2006.

———. *Elevación y caída del Estridentismo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones sin Nombre, México, 2002.

González, Otto-Raúl. "Conocimiento y reconocimiento del Estridentismo", en Gabriela Becerra E. (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*. México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1983. (Colección SEP/80, número 50). pp. 80-94.

González Stephan, Beatriz. "La narrativa del estridentismo: El café de nadie de Arqueles Vela", en Merlin Forster (editor), *Las vanguardias literarias en México y América Central. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert. 2001. pp. 215-223.

Hadatty Mora, Yanna. *La ciudad paroxista, prosa mexicana de vanguardia (1921-19312)*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2009.

———. "Manifiesto y narrativa: apuntes para una poética de la prosa vanguardista en Iberoamérica", en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez (comp.), *La dimensión retórica del texto literario*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. (Colección Bitácora de Retórica no. 17). pp. 383-399.

———. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa (1922-1935)*. México, Iberoamericana-Vervuert, 2003.

———. "Literatura de instantes e infinitos: estridentismo y modernidad en Arqueles Vela", en *Literatura Mexicana*, no. XVIII.1. México, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. pp, 161-175, disponible en Internet, con acceso el 3 de julio de 2011: <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/18-1/haddatty2.pdf>

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Segunda reimpresión de la primera edición en español. Traducción de Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Décimatercera reimpresión de la segunda edición. Traducción de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Hernández Palacios, Esther. "Acercamiento a la poética del estridentismo", en Gabriela Becerra E. (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*. México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1983. (Colección SEP/80, número 50). pp. 134-157.

Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas, tomo III, De Mahoma a la era de las reformas*. Traducción de Jesús Valente Maya. Barcelona, Paidós, 1999.

Hernández Sánchez, Domingo. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. (Colección Clásicos para hoy).

Garfield, Evelyn Picon y Schulman, Iván A. (coautores). “La estética extravasante de la innegausencia o la modernidad de Arqueles Vela”, en *Nueva revista de filología hispánica*, V. 29, no. 1, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. pp. 204-212. Disponible en Internet, con acceso el 3 de julio de 2011:

http://biblioteca.colmex.mx/revistas/xserver/find-doc.php?num_reg=1&doc_number=000576870&set_no=014321&set_entry=1&no_records=1&busqueda=%3Cstrong%3E%20Garfield%20Evelyn%20Picon%3C/strong%3E%20por%20%3Cstrong%3Eautor%3C/strong%3E%20en%20%3Cstrong%3Etodas%20las%20revistas%3C/strong%3E&request=%20Garfield%20Evelyn%20Picon&find_code=wau&filter_request_1=&filter_request_2=&filter_request_3=

Labarriere, Pierre Jean. *La fenomenología del Espíritu de Hegel. Introducción a una lectura*. Traducción de Guillermo Hirata. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Francisco Lara. “Heidegger y el cristianismo de San Pablo y San Agustín”. *Eidos Revista de filosofía de la Universidad del Norte*, Barranquilla, Colombia, Universidad del Norte, no. 007, agosto, 2007. pp. 28-46.

Leal, Luis. "Realidad y expresión en la literatura estridentista" en Gabriela Becerra E. (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*. México, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1983. (Colección SEP/80, número 50). pp. 62-79.

Leissman, Konrad, Paul. *Filosofía del arte moderno*. Traducción de Ciria Cosculluela y Joaquín Alberto, Barcelona, Herder, 2006.

List Arzubide, Germán. *Emiliano Zapata. Exaltación*. México Costa-Amic, 2005.

- . *Poemas estridentistas*, México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1998.
- . *Práctica de educación irreligiosa*. Tercera edición. México, Ediciones Uníos!, 1998.
- . *Teatro Guiñol*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- . *El Movimiento Estridentista*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986, (Lecturas Mexicanas No. 76. Segunda Serie).
- . *Madero, el México de 1910*, México, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1973.
- . "Lenin y la literatura socialista", en *Lenin en el arte, en la pedagogía, en la literatura*, en V.V. A.A. México, Instituto de Amistad e Intercambio cultural México-URSS, 1968, pp. 61-88.
- . *El movimiento estridentista*, México, D.F., Secretaria de Educación Pública, 1967. Cuadernos de Lectura Popular no. 107.
- . *Tres obras de teatro revolucionario*. México, Ediciones Integrales, 1933.
- . "Cuenta y balance", *Ruta*, Jalapa, mayo de 1933.
- . *Historia breve de la revolución literaria en México*, conferencia, 1930.
- . *Plebe, poemas de rebeldía*, Casa editora Germán List, Puebla, 1925. Versión en línea: <http://flag.blackened.net/alternativas/regen100/plebe1.html> con acceso 22 de febrero de 2011
- Llovet, Jordi; Caner, Robert; Catelli, Nora. *Teoría literaria y literatura comparada*. Segunda impresión. Barcelona, Editorial Ariel, 2007.

López, Leticia. *Un suspiro fugaz de gasolina, los murmullos estridentes de Salvador Gallardo*. México, ICA/Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1998.

Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Editorial Montesinos, 1988.

Maples Arce, Manuel. "Margen", reproducido en Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, El Tucán de Virginia, 1998. pp. 137-142.

_____. *Las Semillas del tiempo. Obra Poética 1919-1980*, con estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

_____. "Los orígenes del vanguardismo en México", en *La cultura en México*, Suplemento de *Siemprej*. México, No. 727, 31 mayo de 1967. pp. I-VII.

Martín Roguero, Nieves. "Arqueles Vela: máximo representante de la prosa estridentista en México", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26-2, Madrid, 1997. pp. 221-248.

Mata, Óscar. "¡Qué viva el mole de guajolote; La risa estridentista", en *Tema y Variaciones de Literatura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Semestre II, 2007. pp. 59-73.

Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.

_____. "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 29. Madrid, 2000. pp. 257-275.

Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX*. México, Empresas Editoriales, 1966.

Moscona, Myriam. "De frente y de perfil. Germán List Arzubide", en *La Jornada semanal*, México, 15 de octubre de 1989, pp. 43-44.

Niemeyer, Katharina. "Esta canción no está en los fonógrafos: sobre la modernidad estridentista y sus presupuestos silenciosos". Ponencia inédita, University of Chicago, 25 abril de 2008.

Nieto, Jesús. "Horizonte e imagen", en *Revistas culturales latinoamericanas*, Lydia Elizalde (coord.). México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008. pp. 105-126.

Núñez, César. "La antología de la poesía mexicana de Manuel Maples Arce y la poesía mexicana de los años veinte", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. LIII, no. 1, México, Centro de Estudios Lingüístico y Literarios, El Colegio de México, 2005. pp. 97-127.

Olea, Héctor. "El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario", en Olivier Debrouse (editor), *Otras ruta hacia Siqueros*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. pp. 91-123.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Don Germán List Arzubide. El último estridentista (Una entrevista con el escritor)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, Semestre 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006. pp. 303-332.

_____. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005.

Ortuño, Ángel. "Germán List Arzubide", en *Armario*, suplemento cultural de *El Occidental*, No. 265. México, 13 de diciembre de 1998.

Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2006.

———. *El movimiento estridentista atrapado en los andamios de la historia*. México, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

———. “Germán List y el Estridentismo”, en *Fuentes Humanísticas*, Semestre I. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1999, pp. 3-7.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, segunda edición, México, 1989.

———. *Las peras del olmo*, Seix Barral, Segunda edición, México, 1974.

“Poesía en movimiento”, en Homero Aridjis, Ali Chumacero, Octavio Paz y José Emilio Pacheco (compiladores). *Poesía en Movimiento, 1915-1966*, México, Siglo XXI, 1966. pp. 3-34.

Paz, Octavio; Chumacero, Ali; Pacheco, José Emilio; Aridjis, Homero (comp.). *Poesía en movimiento, México 1915-1966*. México, Siglo XXI, 1966.

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Segunda edición. Madrid, Ediciones Cristiandad/ Trota, 2001.

———. *Tiempo y narración, tomo I, Configuración del tiempo en el relato histórico*. Sexta edición. Traducción de Agustín Neira, presentación de la edición española de Manuel Maceiras. México, Siglo XXI.

Quirarte, Vicente. "Estridentópolis y Contemporánea (1921-1943)" en Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. México, Ediciones Cal y Arena, 2001. pp. 439-522.

———. "La doble leyenda del Estridentismo", en Merlin Forster (editor), *Las vanguardias literarias en México y América Central. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert. 2001. pp. 185-193.

Rodríguez, Alberto. "La poética presentista de Germán List Arzubide", en Ociel Flores y Gloria Vergara (coord.) *Ocho escritores latinoamericanos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 2011. pp. 15-53.

———. "Testimonio, narratividad e imaginarios sociales en la epopeya estridentista", en *Tema y Variaciones de Literatura*, no. 34. Semestre I, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2011. pp. 251-270.

———. "La equivalencia como principio de composición en el poema 11:35 P.M. de Germán List", en *Destiempos.com*, Número 20, I Año 4, Junio-Julio, México, 2009. Disponible en Internet, con acceso el 3 de julio de 2011:

<http://www.destiempos.com/n20/rodriguezg.htm>

———. "El poeta presentista", *Diario Público-Milenio*, Guadalajara, 18 de octubre, 2008. p. 49.

Rodríguez Prampolini, Ida; Eder, Rita, *Dadá documentos*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. (Colección Monografías del arte/1).

Rovatti, Aldo. *Como la tenue luz. Metáfora y saber*. Traducción Carlos Catropi. Madrid. Gedisa, 1990.

Ruffinelli, Jorge. "El Estridentismo: eclosión de una vanguardia", en Merlin Forster (editor), *Las vanguardias literarias en México y América Central. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2001. pp. 177-184.

San Agustín. *Confesiones*. Séptima edición. Versión, edición y notas de Francisco Montes de Oca. Editorial Porrúa, México, 1982. (Colección Sepan Cuántos... no. 142).

Sánchez Aguilera, Osmar. "Hacia la poesía con Bajtin (y a pesar de él)", en *Acta Poética*, número 18-19, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. pp. 363-380.

Sánchez Soler, Montserrat (coord.). *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

———. *El estridentismo, un gesto irreversible*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

———. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta, 1997. (Lecturas Mexicanas, Tercera serie).

Sotero, Humberto F. "(1898-1998) Germán List Arzubide: morir sonriendo", en *Tiempo Universitario, Gaceta histórica de la BUAP*, Año 1/ No. 21. Puebla, Benemérita Universidad de Puebla, 5 de noviembre de 1998.

Vela, Arqueles. *El café de nadie*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, No. 20).

———. *El intransferible: la novela inédita del estridentismo*. Gamma, 1977. (colección Invención).

———. *Análisis de la expresión literaria*. México, Porrúa, 1973. (Colección Sepan Cuántos... no. 243).

———. *El Picaflor, novela mexicana*. México, Costa-Amic, 1961.

———. “La sonrisa estridentista”. *El Universal Ilustrado*, no. 449, México, 17 de diciembre de 1925, p. 35.

———. “Recortes para llenar”, *El Universal Ilustrado*, no. 431, México, 13 de diciembre de 1925, p. 38.

———. “La tarde estridentista. Historia del Café de Nadie”. *El Universal Ilustrado*, México, 17 de abril de 1924, p. 37.

———. “Las máscaras estridentistas de List Arzubide”. *El Universal Ilustrado*, no. 340, México, 15 de noviembre de 1923, p. 28.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Yáñez, Adriana. *Los románticos, nuestros contemporáneos*. México, Alianza Editorial, 1993.

Zurián, Carla. *Fermín Revueltas, constructor de espacios*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2002.

PÁGINAS DE INTERNET:

<http://thestridentist.tripod.com/>

http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=447634

Contiene el documental sobre el estridentismo realizado por la UAM-Xochimilco en 1994.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00159

Matrícula: 208383501

HAY QUE TIRARSE DE 40 PISOS
PARA REFLEXIONAR EN EL
CAMINO: HERMENEUTICA DE LA
TEMPORALIDAD EN LA POESIA
ESTRIDENTISTA DE GERMAN LIST
ARZUBIDE

En México, D.F., se presentaron a las 16:00 horas del día 26 del mes de julio del año 2011 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT
DR. ALBERTO PEREZ AMADOR ADAM
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ALBERTO RODRIGUEZ GONZALEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobado

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



ALBERTO RODRIGUEZ GONZALEZ
ALUMNO

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

VOCAL

DR. ALBERTO PEREZ AMADOR ADAM

SECRETARIO

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ