

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

PLANTEL IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LIC. EN LETRAS
HISPÁNICAS**

TÍTULO:

EL JAZZ Y EL ESTRIDENTISMO

ALUMNO:

ROBERTO RIVELINO GARCÍA BAEZA

ASESORA:

MTRA. ROCÍO ANTÚNEZ OLIVERA

LECTOR:

EVODIO ESCALANTE

MÉXICO D. F., SEPTIEMBRE DEL 2007

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I EL Jazz y la modernidad. Un panorama general.	14
II El jazz en México	
2.1 El proyecto nacionalista de los años 20's.....	20
2.2 El jazz ante ambiente cultural y social de los años 20's.....	28
2.3 La irrupción del estridentismo. El estridentismo ante el ambiente cultural e intelectual de los años 20's.....	32
III El jazz y el estridentismo.	
3.1 Recepción y paralelismo.	39
3.2 “Jazz=XY” de Maples Arce.....	48
3.3 El jazz como un elemento más en el vocabulario de la poesía estridentista.	56
Traviesos.....	58
IUIIUUU.....	62
Números.....	64
Luis Ángel Firpo.....	66
T.S.H.....	70
3.4 El jazz como tema.....	72
Cabaret.....	72
Hamaca.....	74
La novia extra.....	77
Midnight Frolic.....	80

3.5 Relación estética entre el jazz y la poética estridentista. La	
"síncopa" y la palabra "antipoética".....	82
3.5.1 Síncopas léxicas.....	84
3.5.2 Síncopas fonéticas y semánticas.....	86
Prisma.....	87
Esquina.....	97
IV Conclusiones.....	101
4.1 El estridentismo, la gran síncopa en el ambiente literario y cultural de	
México.....	101
Apéndice.....	103
Bibliografía crítica.....	105
Bibliografía histórica.....	106
Bibliografía estridentista.....	108

INTRODUCCIÓN

Una tarde salía yo de un concierto de jazz que hubo en Teatro de la Ciudad. El sonido de la trompeta no dejaba de resonar en mis oídos. Caminaba ensimismado cuando de pronto escuché un pitazo estruendoso que me hizo voltear a mi izquierda y correr al mismo tiempo a la banqueta. Era un coche que al parecer venía pitando desde antes; no me había percatado del peligro. Sin duda su claxon se había mezclado con las trompetas que aún sonaban en mi cabeza. Después, caminé unas cuadras, miré los edificios, los semáforos, las avenidas, los ejes viales, los coches, y la música de jazz aún me acompañaba. Era como mirar una película y el jazz como la música de fondo. Sentía que no podía haber otra música que ambientara tan bien el panorama citadino.

Por esos días buscaba un tema de investigación para obtener el título de licenciatura; así que asistía a congresos literarios con la esperanza de pescar alguna idea que pudiera convertir en un proyecto final. Y en un congreso de vanguardias latinoamericanas escuché lo siguiente:

En síntesis, el ritmo de la ciudad es la ciudad. Así los anuncios publicitarios, los trenes, **la música de jazz**, el cinematógrafo, configuran en la ciudad la vida del hombre contemporáneo.¹

En ese momento recordé aquella tarde de concierto. “El jazz y el estridentismo”, murmuré. Lo que ahora quedaba era saber cómo argumentar la relación literaria que guardaba uno con otro. Tenía una idea vaga, pero no pasaba de ser una intuición que aún no comprendía del todo. Recordé el texto de Schneider donde considera al jazz como elemento funcional en la poesía estridentista: *El estridentismo. La vanguardia*

¹ Palabras de Luis Mario Schneider citadas por Rocío Antúnez Olivera en “Algunos aspectos del estridentismo”, *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcuca*, p. 283. El subrayado es mío.

literaria en México. Luis Mario Schneider se aproximaba a hacer una relación entre el jazz y el estridentismo al comentar brevemente "Jazz=XY":

En el *Universal Ilustrado* del 3 de julio de 1924, con el enunciado de "Jazz=XY", Manuel Maples Arce da a conocer sus conceptos con respecto al valor del ritmo musical en el poema estridentista. Es evidente que el poema contemporáneo rompe definitivamente con una estructuración musical con base en un concepto de la armonía de tonos. Para Maples Arce las imágenes directas, indirectas y multánimes de la nueva poesía se origina con descomposiciones tonales, en las que la técnica del poema musical no se reduce a acentuaciones estables, sino a expresiones de ecuación tonal que cada poeta maneja y resuelve a su antojo. [...] De aquí la importancia que para Maples Arce tienen el jazz y la música negra, que producen sonidos elementales. La estética se sirve de nociones físicas para "construir también su realidad propia en el desarrollo temático del poema. La música negra, éxito vital y estridente, tiene el secreto de una ideología animal, violenta y subversiva. Los burgueses se sublevan, pero a pesar de todo viven el ritmo de su animalismo mecánico".²

Al parecer ya lo tenía, me iba acercando. La referencia que citaba Schneider era de un número especial dedicado al jazz donde venían encuestas y artículos en torno a esta música. No sólo consulté esta fuente sino otras cercanas a la fecha en que el estridentismo aparecía y me llevé la sorpresa de que aún había más información. Hojear las páginas de *El Universal Ilustrado* era sumergirse en aquella época. En los volúmenes que escogía casi al azar me encontraba alentadores hallazgos. Lo que había sido una intuición poco a poco tomaba forma y claridad.

Después me di a la tarea de buscar bibliografía crítica. Al parecer, el breve estudio de Schneider era lo único que había al respecto y nadie había profundizado en este tema.

Los estudios que encontré acerca del estridentismo estaban encaminados hacia la poética estridentista o la crítica (favorable o desfavorable) que había sufrido el movimiento. Así tenemos el trabajo del profesor Evodio Escalante, quien hace un rastreo de declaraciones críticas de los años veintes y treinta que repercutirán en la crítica posterior hasta nuestros días:

² Luis Mario Schneider, *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, pp. XIX-XX. Lo entrecorillado es un fragmento del artículo de Maples Arce.

Lo asombroso es que la polémica de esos años [entre los Estridentistas y lo que serán después los Contemporáneos], enrarecida, deformada, e incluso magnificada, persista hasta nuestros días, no como un recuerdo o una reliquia del pasado, sino como algo actual y actuante, dando la impresión que el combate dirimido por ambos grupos no sólo no ha concluido en absoluto, sino se prolonga en los discursos de los críticos a la manera de una guerra continuada, como si se tratara de una insidiosa *revolución permanente* en contra del estridentismo, que nunca acaba de librar su última batalla.³

Otro artículo en el que se desarrolla esta temática de la crítica ante el estridentismo es el de Kenneth C. Monahan. Aquí Monahan ventila los errores que la crítica ha tenido en datos históricos, queriendo reflejar tal vez, la falta de compromiso, la apatía o la antipatía que la crítica ha sentido por el estridentismo:

En su imagen de la poesía mexicana contemporánea (1959), Leiva aparentemente comienza con la premisa de que los contemporáneos fueron muy superiores a los estridentistas e intenta comprobarla, llegando al extremo de citar mal, con o sin intención, la poesía de los estridentistas.⁴

Y así otros errores como la fecha de nacimiento de Maples Arce; error en el que la crítica cae más de dos veces: Castro Leal reproduce los poemas de Maples “tras los adioses últimos”, “Puerto”, “España, 1936”, “Mensaje” y un fragmento de *Urbe*, repitiendo los errores acostumbrados sobre la fecha de nacimiento de Maples y sobre *Rag* [...] ⁵

Esther Hernández Palacios hace un análisis semántico del poema “Prisma” de Maples Arce considerado “como un poema representativo del movimiento”⁶ con el cual hace una especie de corroboración del cumplimiento de la poética estridentista con el poema de Manuel Maples Arce.

Clemencia Velasco retoma la propuesta de Hernández Palacios y hace un estudio no sólo ya con un poema, sino que también recoge poesías de los otros estridentistas, y a

³ Evodio Escalante, “El estridentismo ante los espejismos de la crítica”, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 12.

⁴ Kenneth C. Monahan, “El estridentismo y los críticos”, *Cuadernos americanos*, p. 222.

⁵ *Ibid.*

⁶ Esther Hernández Palacios, “Acercamiento a la poética estridentista”, *Estridentismo: memoria y valoración*, p. 136.

esto le agrega además, los juicios de la crítica a los que se sometía la poética estridentista: “Entonces quisimos constatar las imágenes abstractas en las poesías; comparar la teoría con la práctica. Y encontramos que efectivamente los poetas estridentistas compartían este tipo de imágenes en sus poesías”.⁷

En *El ruido de las nueces; List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Francisco Javier Mora no sólo hace un análisis de la personalidad y de la participación de List en el movimiento estridentista; sino también una comparación temática de la poesía de Arzubide con la de otros estridentistas y poetas extranjeros de vanguardia, y da un marco general histórico del estridentismo ante las vanguardias extranjeras. En uno de sus apartados llamado “La realidad como referente poético”, dice que “el amor y la ciudad son los ejes principales que vertebran los dos primeros libros vanguardistas de List Arzubide”; sin embargo, señala que “es posible encontrar otras motivaciones poéticas, la principal: el permanente contacto con la realidad exterior”. Así establece entonces que “el acercamiento al mundo exterior y su cotidianeidad se realizó en una triple vertiente”: la literaria, la social y la política. En la segunda vertiente considera al jazz como parte de esos motivos poéticos expedidos por el mundo exterior y el entorno social reflejados en la poesía estridentista: “Por su parte, esa visión de un mundo suburbano, o del submundo urbano, como se quiera, tenía que incluir referencias obligadas al cine [...]; al jazz”.⁸ En este análisis incluye en referencias fuera del texto, fragmentos de poemas de Kin Taniya, Gallardo y Maples Arce donde aparece el jazz. Hasta el momento no he encontrado estudios que atiendan una línea de investigación interdisciplinaria que traten el tema: El estridentismo y el jazz. Por lo que me veo en la necesidad de revisar los estudios enfocados a otros autores hispanoparlantes.

⁷ Clemencia Velasco, *La poética del estridentismo ante la crítica*, p. 7.

⁸ Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo Mexicano*, pp. 09-13.

A pesar de que se han hecho estudios importantes donde analizan al jazz como tema o motivo en obras literarias hispanoamericanas, debo mencionar que han sido pocos los trabajos de esta especie. Una de las obras más estudiadas desde esta perspectiva comparativa ha sido “El perseguidor” de Cortázar. De ahí, no son muchos los trabajos que contengan una perspectiva comparativa entre el jazz y la literatura. Dentro de esta línea de investigación encontramos uno que otro artículo que trata sobre la inclusión del jazz en obras de Roberto Arlt: “La música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt” de Rita Gnutzmann.

También encontramos algunos trabajos realizados con respecto a la poesía española. Tenemos así a José Lupiáñez con “Intensidad y vitalismo en la poesía de Miguel Fernández: del jazz y otros asedios”, otro artículo de la misma serie de poetas hispánicos es el artículo de Carlos Ramos titulado “Entre el orgullo y el jazz band: Madrid y la narrativa de vanguardia”.

Hay un estudio muy interesante acerca de la presencia del jazz en García Lorca a cargo de José Luis Salinas Rodríguez titulado *Jazz, flamenco, tango: las orillas de un ancho río*. El capítulo dedicado al jazz, después de remarcar la importancia del poeta negro Langstons Hughes en la lírica popular norteamericana y la posible influencia de éste en Lorca, hace una comparación entre los cantos negros (como el blues, los spirituals, etc.) y los poemas de “poeta en Nueva York”. Narra además las experiencias de Lorca en la ciudad neoyorquina y en los barrios de Harlem, y describe el acercamiento que tuvo el poeta español con músicos de blues y jazz, así como los lugares que visitó para escuchar la música negra.

Otro estudio de relevancia es “El arte nuevo y el jazz: El cifrado del siglo XX” de Juan Herrero Senés incluido en un libro titulado *Vanguardia española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*.

En él hace una relación entre el Arte Nuevo y el jazz y una revisión de la crítica (a favor y en contra) a la que se enfrentó el jazz a principios del siglo XX.

Existen otros estudios encaminados al estudio antropológico y social que reflejan un contenido interesante y útil para los estudios comparativos entre el jazz y la literatura. El primero que mencionaré es un libro publicado por Columbus en el estado de Ohio: *Spirits of Defiance: National Prohibition and Jazz Age Literature, 1920-1933* de Katleen Drowne; los siguientes pertenecen a la modalidad de Dissertation Abstracts: *Literary History and the Age of Jazz: Generation, Renaissance, and American Literary Modernism*, de Michael Soto; *A Literary Semiotics of Jazz, 1900-1930: Race, Modernity, and Cultural Nationalism*, de Glen Nicholas Evans; *The Literary Manifestation of a Liberal Romanticism in American Jazz*, de Hugh L. Smith Jr.

La revista española *Litoral* sacó un número especial titulado “*La poesía del Jazz*” donde agrupa diversos textos referentes al jazz y a su hacedores. Encontramos episodios biográficos de figuras del jazz y además poesías dedicadas a esta música y a músicos de jazz. Entre los poetas seguidores del jazz destacan Pedro Salinas, Federico García Lorca, José María Hinojosa, Luis Cernuda y Miguel Fernández, entre otros. Encontramos también fragmentos de narraciones de Cortazar, Keruack, Jorge Guillén, y ensayos con respecto al jazz. Aparecen también tres ensayos que me interesaron de manera sobresaliente porque tratan precisamente la relación del jazz con la literatura: “¿Qué literatura necesita el jazz?” de Jordi Falgás; “Jazz en la literatura, literatura en jazz” de Carlos Sampayo. Hay un estudio de Antonio Jiménez Millán llamado “La generación del 27 y el Jazz”. Coincido con el autor al introducir su estudio partiendo del cine como preámbulo de las nuevas corrientes artísticas del siglo XX. Y es que el cine viene a influir en las nuevas concepciones estéticas de los artistas de vanguardia y al mismo tiempo se sirve de la nueva música para presentarse ante el público. Recordemos

que las primeras películas eran acompañadas por un músico que regularmente tocaba (en los primeros años del cine) rag, fox-trot y posteriormente jazz. Este ensayo presenta de manera muy general y con una visión panorámica la inclusión del jazz en los poetas españoles, y sólo cita los versos donde aparece el tema del jazz pero, como no es un texto de análisis poético, no se detiene a comentar de manera profunda los poemas mencionados.

Otro ensayo de innegable relevancia incluido en *Litoral* es el de Ramón Gómez de la Serna (“Jazzbandismo”) donde refleja su entusiasmo por el jazz. En él expone cómo el jazz irrumpe en el panorama internacional cuando se vive justamente una agitación social, política, económica y sobre todo cultural. Expone además cómo los grupos vanguardistas incluyen al jazz dentro de sus propuestas estéticas y lo integran al movimiento; así el jazz es un emblema de la efervescencia de los “ismos”, razón por la que el ensayo del español lleva por título “Jazzbandismo”.

El jazz y el *blues* han sido temas de varias antologías de poesía, una de ellas es la de Alain Derbez *Todo se escucha en el silencio*, la cual agrupa a escritores hispanoamericanos en su mayoría (salvo por Kasuko Shiraishi, el senegalés Leopold Sedar Senghor, y el catalán Salvador Espriu). En esta antología encontramos poemas de dos poetas estridentistas: Kin Taniya y Salvador Gallardo.

Otro libro de bastante apoyo, del mismo autor mencionado arriba, es *El jazz en México. Datos para una historia*. Hay que señalar que este libro es una gran aportación para la investigación del jazz en México. A manera de prosa de los siglos de Oro encontramos al principio un breve resumen de lo que trata cada capítulo. Hace un recorrido desde los años veintes hasta el 2000. Como mi estudio se enfoca en la época de los estridentistas, me centraré en la parte de su trabajo que dedica a la década de los veintes. La gran labor de Derbez es el rescate de documentos y testimonios que reflejan las circunstancias

culturales y sociales por las que atravesaba el país en aquellos años. Así encontramos testimonios de Manuel M. Ponce, de José Vasconcelos y toda la corriente artística e intelectual que se empeñaba en la formación de una cultura nacional. En los primeros capítulos encontramos toda una serie de declaraciones recuperadas de los diarios y revistas que circulaban por aquella época: por ejemplo de *El Universal Ilustrado*.

Nos enteramos también de la existencia de las primeras bandas de Jazz en México y el arribo de las bandas extranjeras. Así el libro de Derbez es una gran aportación al estudio del jazz en México, un importante documento de apoyo para la investigación del jazz y un gran rescate documental y testimonial.

Así, al no encontrar ningún trabajo crítico acerca del estridentismo con estas características, me atreví a desarrollar la investigación acudiendo a los textos directos de los mismos estridentistas y a fuentes históricas. La metodología que decidí emplear es histórico-comparativa. Expongo los paralelismos entre el jazz y el estridentismo cronológicamente, y finalmente hago un análisis de los poemas aplicando los conceptos de la relación estética entre el jazz y estridentismo con los conceptos teóricos que propone Esther Palacios sobre la poética estridentista.

El trabajo está organizado en cuatro capítulos.

En el primero expongo un panorama general del jazz en relación con las vanguardias, la modernidad, y el estridentismo.

El segundo capítulo consiste en hacer una valoración del contexto histórico en el que aparece el estridentismo y la recepción del jazz en México, y se da una aproximación sobre la manera en que era considerado el jazz en Estados Unidos y en Europa. Aquí se exponen juicios y declaraciones de músicos norteamericanos, y de músicos e intelectuales europeos. Analizo la aparición del estridentismo y la respuesta de la academia literaria e intelectual en México. Además señalo la aparición del jazz en las

proclamas, artículos y manifiestos estridentistas; así como entrevistas a personajes de la vida intelectual y artística de los años veintes. Y explico además la similitud que guarda el jazz con el estridentismo. Destaco además el artículo escrito por Manuel Maples Arce publicado en *El Universal Ilustrado* llamado “Jazz=XY” (al cual hace mención Schneider), donde el estridentista refuta la teoría musical de un teórico futurista y sintetiza el origen del jazz, explica en qué consiste la esencia de la música negra para luego identificar la teoría del jazz con la poética estridentista. Trato de hacer una visión paralela entre la recepción del jazz y el estridentismo.

El tercer capítulo está integrado por tres vertientes de análisis de poemas:

1. El jazz como un elemento más en el vocabulario de la poesía estridentista.
2. El jazz como tema.
3. El jazz como elemento de la poética estridentista. Aquí expondré la relación que existe entre la “síncopa” y la palabra “antipoética”, y la relación que guardan los criterios expuestos por Maples Arce en su artículo “Jazz=XY”⁹ con la poética estridentista.

El cuarto capítulo corresponde a las conclusiones.

Por último incluyo un Apéndice donde transcribo el artículo completo de Maples Arce “Jazz=XY”.

Dividí en tres grupos la bibliografía:

Bibliografía crítica. Integra los estudios críticos propiamente dichos acerca del estridentismo. Los temas son: la crítica y el estridentismo, y la poesía estridentista.

⁹ El artículo completo lo incluiré en el apéndice de mi trabajo.

Bibliografía histórica (o teórica). Está integrada por documentos testimoniales publicados en los años veintes y que reflejan la atmósfera que respiraba en aquellos tiempos la literatura, y, de alguna manera, la cultura en general. Está compuesta por entrevistas, opiniones, artículos, ensayos, proclamas de estridentistas y de personajes de la vida cultural en México. Sin embargo esta bibliografía no sólo la integran los documentos que datan de esas fechas; sino también textos históricos recientes enfocados en esos años en los que encontramos citas que refieren al jazz en México, en Estados Unidos y en Europa.

Bibliografía estridentista. Integrada exclusivamente por textos de autores estridentistas, es el corpus que se someterá a análisis. Cabe señalar que poemas de Gallardo, Kin Taniya, los manifiestos, y alguna cita del “Café de nadie” que llegue a utilizar, serán a través de la antología de Luis Mario Schneider.

Capítulo I: EL Jazz y la modernidad. Un panorama general.

El mundo entero es sacudido sin duda alguna por el siglo veinte. Sus primeros años, llenos cambios sociales, científicos, tecnológicos y culturales mostraba a la humanidad una nueva manera de vivir y de pensar. Al igual que se transformaba la vida, se transformaba la percepción de la realidad. El ser humano buscó las vías necesarias para expresar su experiencia ante la visión de ese mundo nuevo. Por eso los cambios no sólo se daban en el ámbito social, tecnológico y cultural, sino también en el ámbito artístico, y de una manera rotunda.

En medio de todo esto surgen las vanguardias artísticas que, como su nombre lo indica, son una punta de ataque hacia un objetivo. Se pronuncian por la negación de los valores sociales establecidos y las estéticas artísticas anteriores.

Las vanguardias nacen con la efervescencia social de principios del siglo XX. En Italia se da el Futurismo; en Suiza, el Dadá, en Francia el Cubismo y el Surrealismo, en España y Sudamérica el Ultraísmo, y en México el Estridentismo, pero podría ampliarse esta lista. Si bien es cierto que las vanguardias artísticas surgieron como respuestas a las innovaciones del mundo moderno, cada una lanzaba un manifiesto con la intención de proclamar una estética que las pusiera en sintonía con las circunstancias del momento actual.

Sin embargo, paradójicamente a la vida moderna del nuevo siglo, los vanguardistas encontraron las bases de sus propuestas estéticas en el primitivismo; el regreso al hombre natural. Por eso las vanguardias acuden a una fuente de inspiración que se había mantenido marginal: el negrismo, el africanismo.

De ahí que los artistas de vanguardia se vieran atraídos por la música que reflejaba esa vitalidad y que tenía sus raíces en la cultura negra: el jazz.

El jazz nacía en las primeras décadas del siglo veinte y formaba parte ya de la efervescencia renovadora del nuevo siglo; a mitad de la década de los veinte el jazz había penetrado en las esferas culturales no sólo de Estados Unidos y Europa, sino también de México. No serían pocos los artistas (sobre todo músicos) que señalaran al jazz como la música representativa de la nueva época. Por eso, al igual que varios artistas de vanguardia (europeos), Maples Arce fue profundamente atraído por esta música.

El jazz no recibió un buen acogimiento en su país de origen sino en Europa a través de compositores como Dvorak, Debussy, y Stravinsky.¹⁰

Con respecto a la naturaleza primitiva, y popular de la música negra que se desarrollaba en Estados Unidos a comienzos del siglo XX, Dvorak comentó: “los gérmenes para la mejor música están ocultos entre todas las razas que están mezcladas en este gran país”.¹¹ El jazz emergía precisamente de todas estas mezclas culturales y musicales de las comunidades negras en contacto con el mundo híbrido occidental norteamericano. Fue considerado como la música representativa de la modernidad del siglo XX. Para sus detractores, el jazz era un símbolo de la decadencia del mundo moderno, y para sus partidarios, era sencillamente un reflejo de los cambios del joven siglo. Rodolfo Halffter dice lo siguiente: <<A mi juicio, su importancia [del jazz] radica en el hecho de representar, para la generación actual, la expresión íntegra, desde un punto de vista popular, del espíritu de nuestra época; retorno, por vía del refinamiento y complicación al primitivismo>>.¹²

¹⁰ Es necesario comentar que Estados Unidos inspiraba a varios artistas de vanguardia por considerarla la nación del futuro, y paradójicamente, el jazz libró sus principales y más duras batallas en su país de nacimiento. Europa podía ver al jazz a distancia sin el prejuicio racial tan enraizado como en los yanquis.

¹¹ Cit., por Macdonald Smith Moore, *Yankee blues*, p. 101.

¹² Cit., por Juan Herrero Senés, “El arte nuevo y el jazz: cifrado del siglo XX”, p. 326. El estudio de Halffter data de 1927.

Uno de los inventos que sorprendieron al siglo XX y que se volvió también símbolo de la modernidad y adelanto científico fue el avión, por eso Debussy comenta en defensa del jazz que <<el siglo de los aeroplanos tiene derecho a su propia música>>. ¹³

Igor Stravinsky fue de los grandes maestros de la música quien adoptó al jazz como uno de los materiales más importantes para su obra “La consagración de la Primavera”. Las autoridades musicales (sobre todo norteamericanas) calificaron esta obra como sacrilega con respecto al verdadero arte:

De acuerdo con la estética redentora yanqui, Stravinsky representaba una unión profana de la jungla y la metrópoli. El jazz simbolizaba la incivilidad de la ciudad industrial moderna, cuya naturaleza extraña estaba resumida por la presencia destructora de una nueva clase de extraños. Al identificar la vanguardia con el jazz, y ambos con las características superficiales de la civilización contemporánea, Mason negó que fueran verdaderamente arte [...] ¹⁴

Gómez de la Serna fue uno de los literatos que integró el jazz a su programa de vanguardia; lo vemos reflejado en su ensayo elogiador “El Jazzbandismo”, en el cual este género no sólo representa un emblema más de la modernidad sino un punto donde se concentra la intensa vitalidad humana en medio del mundo moderno que lo rodea:

En el *jazz-band* está la chacota de la vida moderna, su absurdidad, su incoherencia, su deseo de jolgorio continuo, y en él se mezclan todas las fugas de los amores tristes, de las patosidades desesperadas y el desteñido de las bocas, siempre como heridas sin restañar, mezclados a otros mil ingredientes, como tecleos de máquinas de escribir lejanas, reclamos de pato y de perdiz y estallidos de pulgas de elefante, una tropelía de sangres sucias. ¹⁵

Ya Dvorak había exhortado a los compositores norteamericanos a utilizar sus diversas raíces populares nacionales, incluyendo el espiritual negro, sin embargo los yanquis

¹³ Cit., en *Ibid.*, p. 395.

¹⁴ Macdonald Smith Moore, *Yankee blues*, p. 156. Mason era un compositor representante de la academia musical norteamericana preocupada por hacer una música que reflejara la identidad nacional.

¹⁵ Ramón Gómez de la Serna, “Jazzbandismo”, *Litoral*, p. 47.

[sic] estaban divididos en cuanto a la idoneidad de utilizar música negra y de seguir un consejo europeo.¹⁶

Años más tarde cuando el debate sobre una música nacional representativa de Estados Unidos se hacía más polémico, surgieron nuevas opiniones de músicos europeos señalando al país norteamericano como fuente de inspiración del nuevo arte. Ese gran país con sus enormes rascacielos, máquinas, telégrafos, aviones, coches, sin duda apuntaba como la más fiel representación de la modernidad. Dice Smith Moore que algunos partidarios de la vanguardia europea, de hecho sí buscaban el “mito de lo nuevo” como una forma de “norteamericanismo” –con o sin jazz.

Maples Arce también compartía esa fascinación por la modernidad, como si de un espectáculo se tratara. Pero más allá de esa fascinación observadora creía que las nuevas circunstancias de la época exigían también una regeneración en el espíritu creador. Por eso Maples Arce asimilando esa urgencia de ponerse en frecuencia con la nueva era y como respuesta a las propuestas artísticas de vanguardia europea, escribe en *Actual 1*: << Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado>>.¹⁷ Las manifestaciones artísticas surgían con y a la par del dinamismo de la nueva época con todo y sus avances tecnológicos. Así, el jazz aparecía con la efervescencia del joven siglo. En el texto de Smith More encontramos que un analista contemporáneo escribió que el jazz “lleva todas las marcas de una civilización neurótica, estridente, mecanizada.”¹⁸

Según Smith Moore, un crítico llamado Sigmund Spadtech escribió que el modernismo¹⁹ y el jazz significaban lo mismo en un sentido amplio: “Ambos se pueden definir tan simplemente como la distorsión de lo convencional en la música”. Después

¹⁶ Smith Moore, *op cit.*, p. 91

¹⁷ Manuel Maples Arce, “Actual Número 1”, en Luis Mario Schneider. *El estridentismo...* p. 4.

¹⁸ Smith Moore, *op cit.*, p. 153.

¹⁹ Aquí entiéndase por “modernismo” como fenómeno social y cultural, no como estética literaria.

añade Smith Moore que el modernismo del jazz abarcaba la moda contemporánea, la vanguardia y el modernismo estructural de la civilización capitalista.²⁰

Los artistas jóvenes descubrieron que el jazz comprimía, resumía e integraba de una manera estética la modernidad, recreando así la esencia de la época moderna. Maurice Ravel expresó lo siguiente: “El jazz es una fuente muy rica y vital de inspiración para los compositores modernos y estoy sorprendido de que tan pocos norteamericanos estén influenciados por él”.²¹ Y Jean Cocteau escribió, “las orquestas negras norteamericanas... fertilizan la imaginación de un artista tanto como lo hace la vida”.²²

El jazz viene a recrear esa sensación de innovación y frescura del siglo XX y que la sensibilidad estridentista también intuyó acertadamente.

Por eso no es gratuito que los estridentistas hayan incluido al jazz dentro de su vocabulario poético. No es sólo una fanfarronada, como lo hace parecer en su comentario Antonio Alatorre:

“El movimiento estridentista hacía profesión de antitradicionalismo a toda costa, antitradicionalismo por encima de todo. Era, pues, una actitud exclusivamente destructora, negativa, sin nada que tuviera que ver con la creación auténtica. Con llamar ‘ombligo de la noche’ a la luna y ‘orquesta de jazz’ a las estrellas, los estridentistas se sentían ya muy orondos. Daban una sonora bofetada a la tradición, y no iban más allá; no ponían nada sobre los pedestales vacíos.”²³

El jazz no sólo es una palabra más, representativa del mundo moderno como otras tantas, sino que se convierte en una manifestación expresiva relevante en el estridentismo.

Los estridentistas entendían perfectamente la naturaleza revolucionaria, innovadora, escandalosa, humana y creadora del jazz, y por eso lo integran a su programa de

²⁰ Smith Moore, *op. cit.*, 153.

²¹ *Ibid.*, p. 149.

²² *Ibid.*, 148.

²³ Citado por Evodio Escalante, “El estridentismo ante los espejismos de la crítica”, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 14.

vanguardia, considerando la síncopa (elemento característico del jazz) como elemento de la poesía estridentista.

Capítulo II: El jazz en México

2.1 El proyecto nacionalista de los años 20's.

La irrupción del jazz en México ocasionó un intenso debate entre opositores y defensores de esta nueva música, y *El Universal Ilustrado* funcionó como impulsor y promotor de dicha polémica; basta hojear sus páginas para adentrarnos a la atmósfera cultural que se respiraba en aquella época. Con declaraciones de personalidades culturales y artísticas nos damos una idea del problema que simbolizaba el jazz en ese tiempo. *El Universal Ilustrado* fue una fuente histórica sobre la efervescencia cultural de aquellos años y los temas culturales del momento.

Luis Mario Schneider resalta la importancia que tuvo esta publicación para la difusión de las ideas del movimiento estridentista. Menciona que “el estridentismo no hubiera logrado la difusión que tuvo si Noriega Hope [director de dicha publicación] no hubiese estado al frente de *El Universal Ilustrado*.”²⁴

Así, el movimiento de vanguardia mexicano y la irrupción del jazz en México comparten el mismo escenario histórico y son temas que desencadenaron polémica en los sectores intelectuales del país.

El 3 de julio de 1924 *El Universal Ilustrado* publica una encuesta realizada a personajes y figuras destacadas de la literatura mexicana donde se les pregunta: “¿Qué influencia atribuye usted al jazz en la Literatura Mexicana Contemporánea?”²⁵ El encuestador introduce de esta manera la respuesta del entrevistado:

Para hurgar con este anzuelo en la opinión, no siempre obtenible, de algunos de los más distinguidos escritores de México, muchos de los cuales aún no quieren enterarse de los cambios atmosféricos, procedí por épocas. Sabía, porque él me lo había dicho alguna vez, que don Manuel Romero de Terreros, Marqués de San Francisco, autor de muy útiles reseñas del arte colonial, representa dignamente el siglo diecisiete,

²⁴ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p X.

²⁵ Caballero de Hogaño (recop.). "Qué influencia atribuye Usted al Jazz en la Literatura Contemporánea". *El Universal Ilustrado*, p. 20. Estaré utilizando esta fuente para referirme a las declaraciones de literatos con respecto al jazz en la literatura hasta que señale lo contrario.

verdadera cuna de nuestro nacionalidad, y fui (sic) a verlo al Archivo General de la Nación.

El entrevistado representa el canon en la literatura y el convencionalismo en su máxima expresión. Es autoridad en el ambiente intelectual, literario y cultural del país en los años veintes y su respuesta fue la siguiente:

-¿El jazz? ¿Qué es eso? No puede tener influencia ninguna sino en la gente loca, como debe estarlo el autor de un libro que sospecho que sea de ingeniería y que examinábamos cierta vez don Pedro Robredo y yo. Se llama “Andamios Interiores”. Opino, en fin, que **el estridentismo es a la literatura lo que el jazz a la música. En este sentido coinciden.**²⁶

En este tenor se encontraban las opiniones con respecto al jazz y al estridentismo. Y es que ambos irrumpían en un momento en que se pretendía establecer una identidad nacional a través del arte, y pareciera que pretendían con contrario. Además, de representar un golpe cultural para ciertas clases aún acostumbradas a un ambiente porfiriano:

Fernando Benítez ha subrayado que “en 1923, México estaba aún muy cerca del ambiente del porfirismo. Había demasiadas estatuas griegas y demasiadas matronas de laurel flotando entre las pacibles (sic) nubes del cielo raso para que los señores de botines educados en la severidad del positivismo y en los gestos de San Bernhardt, no vieran con repugnancia aquel irrumpir del pueblo en los venerables muros de los edificios. Nunca la gente decente creyó que el indio, el sucio obrero, el troglodita soldado de la Revolución fueran un motivo digno de arte.”²⁷

Si la lucha armada en México duró de 1910 a 1917, y los siguientes tres años fueron marcados por las contiendas caudillistas, en 1920 estamos hablando apenas de una fase de estabilización política y social; por eso era necesario consolidar las instituciones públicas para cimentar un gobierno que diera cauce al país. “Obregón pretendió propagar los ideales revolucionarios basándose en una nueva cultura nacionalista por

²⁶ *Ibid.*, p. 20. (El subrayado es mío).

²⁷ Francisco Mora, *El ruido de las nueces...*, p. 49.

medio de la cual se buscaba la unidad cultural, racial y geográfica a fin de engrandecer al país y lograr la independencia política y económica.”²⁸

Era necesario crear un programa cultural que fomentara la identidad nacional en la sociedad. De esta manera, cuando José Vasconcelos asume la dirigencia de la recién creada Secretaría de Educación Pública el 12 de octubre de 1921, se lleva a cabo el programa nacionalizador y educativo, con la finalidad de crear una “alta Cultura” que alimentara el espíritu de los habitantes. “El Secretario de Educación consideraba que la meta de los verdaderos revolucionarios había sido la reforma social y el único medio para lograrlo era mediante una educación con orientación nacionalista.”²⁹

Así, Vasconcelos inicia un proyecto ambicioso de educación. Realizó campañas contra el analfabetismo, originó la creación de una infraestructura para el desarrollo cultural y educativo del país. Construye bibliotecas, escuelas, gimnasios, edita libros de bajo costo etc. Su proyecto no sólo consistía en atender el aspecto educativo sino también en “crear el ambiente propicio y adecuado para el renacimiento de las actividades culturales y artísticas de México”.³⁰ El arte, para Vasconcelos, era un medio con el cual se podía “ennoblecer” el alma de la gente y así crear entonces una población de valores sólidos que contribuirían al desarrollo cultural y económico de la joven nación.

Cuando toma posesión del Ministerio de Educación Pública, su discurso es un llamado a los intelectuales y artistas para participar en el proyecto nacionalista y educativo de México. Los compositores mexicanos que acudieron a la convocatoria vasconceliana ya de por sí venían considerando la cultura popular mexicana como fuente de inspiración que reflejara una identidad nacional a través de la música. Por ejemplo tenemos a Manuel M. Ponce, Juan Pablo Moncayo, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, etc. Por

²⁸ García-Conde Trilles, Adelaida, “Álvaro Obregón 1920-1924”, *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*, p. 156.

²⁹ *Ibid.*, p.157.

³⁰ *Ibid.*, p. 159.

otro lado, “la amenaza imperialista revivió el nacionalismo cultural [...]. Este descubrimiento tuvo una proyección política que hacía ilegítimo todo lo que no fueran valores propios y de utilidad pública”.³¹ Se hacía un riguroso escrutinio para seleccionar las manifestaciones artísticas que servirían al proyecto y descartarían las que fueran perjudiciales. Todo lo que fuera bueno para el desarrollo del espíritu sería bueno para la nación.

En sus memorias, Vasconcelos dice lo siguiente:

El día en que pusiéramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimsky, había yo dicho en alguna conversación con Obregón, ese día la redención de México habría comenzado.³²

El término que llama la atención aquí es el de “redención”. Vasconcelos considera entonces un México de habitantes medio salvajes y carentes de un espíritu noble y sensible que como pecadores están fuera del paraíso y de las bondades del arte y de la sensibilidad. Más adelante dice:

Canción, producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de empobrecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a los clásicos, había yo recomendado en el discurso de inauguración del Edificio del Ministerio, sin pasar por el puente de lo mediano. Por falta de quien le diera los cauces, aquel movimiento ha caído en el plebeyismo que hoy comparte con los toros, la atención de un público degradado.³³

Como bien dice “no hubo quien” llevara a la sociedad desde lo bajo de la cultura popular hasta la cima de la “alta cultura”. Por lo tanto el jazz y demás importaciones venidas del gran país vecino o de otro lugar que no aportaran ese material para “ennoblecer el espíritu”, eran rechazados.

³¹ *Ibid.*

³² José Vasconcelos, *El Desastre.*, p. 192.

³³ *Ibid.*, pp. 192-193.

Aquí los *jazzes* y los *blues* son una amenaza invasora de cultura, traídos por el cine norteamericano. Después, en esas mismas páginas, Vasconcelos revela su antipatía total al jazz:

El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas. Pero la población mestiza de nuestro territorio esté muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín. Hacía falta crear primero la alegría en las almas, la salud, el vigor de los cuerpos.³⁴

En lo anterior encontramos dos aspectos: 1) el jazz como corruptor del espíritu y 2) la raza mestiza como incapaz de desarrollar la sensibilidad espiritual reflejada en la perfección de un bailarín clásico. El bailarín, como símbolo de lo clásico, ha alimentado su alma y su espíritu para poder confeccionar las figuras que traza su cuerpo, mientras el mestizo, “el indio” hijo de españoles, no podrá hacerlo, hasta que tenga el alma ennoblecida a través del arte clásico occidental.

Un año antes, un músico importante en la escena musical de los años veintes ya había lanzado ofensivas al jazz, Manuel M. Ponce. Alain Derbez rescata un texto escrito por Manuel M. Ponce publicado el primero de octubre de 1920 en la revista *México Moderno*:

El príncipe Carol, heredero del trono de Rumania, ha declarado a los reporteros, que la música americana es horrible, antiartística, sin armonía, sin sentido musical. Mas a pesar de esa opinión expresada por los principescos labios con tanta franqueza, los *rags*, los *trots* (de varias especies de animales), los *cakes*, etc., no solamente han conquistado el inmenso país del dólar, sino que han derrotado a las matchianas y a los tangos, a los danzones y jarabes, representantes en otros tiempos de las nacionalidades latinas. México sufre el yugo del foxtrot y nuestra juventud, que baila y se divierte, ignora o finge ignorar que éste puede ser – Dios no lo quiera- el principio de otro yugo más doloroso.³⁵

³⁴ *Ibid.*, p. 193.

³⁵ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, p 39. En este libro, Alain Derbez hace un recorrido acerca de la historia del jazz en México, y rescata varios testimonios y declaraciones importantes e interesantes de personajes relevantes en el ambiente musical y cultural que van desde años veintes hasta el 2000.

Es indudable que Ponce siempre estuvo suscrito en un nacionalismo artístico aún antes del discurso público de Vasconcelos. Las orientaciones musicales de Ponce³⁶ han sido claras desde principios de los años veintes.

De lo anterior, podemos señalar varios aspectos. Primero, el jazz también llega a simbolizar una amenaza para la cultura yanqui. Los juicios de los académicos musicales encargados de vigilar el respeto al canon y preocupados por crear una música que representara la cultura e identidad norteamericana son más o menos del mismo tenor que el del Maestro Ponce. Tres son esas causas por las que académicos de ambos países rechazan el jazz: nacionalismo, racismo y conservadurismo musical. Así, para los norteamericanos, crear una música nacional estaba más cerca del racismo, pues no podían soportar que la música que los representará fuera de origen negro o tuviera que ver con los negros:

Los yanquis estaban felices de utilizar el ragtime, espiritual y gritos para prestar una vitalidad democrática a su música. Pero algunos de ellos lo objetaron cuando Dvorák se entrometió [...]. El negro no era su color local. De hecho, el enfoque del color local para el nacionalismo cultural puso nerviosos a músicos compositores centenarios. Implícitamente retaba su suposición de que una música verdaderamente nacional debe surgir de una raíz primaria esencialista [...] los Estados Unidos de los yanquis no se podían reducir a un fragmento étnico.³⁷

³⁶ Por medio de un artículo publicado el 19 de junio de 1924 en *El Universal Ilustrado* notamos hacia dónde se inclinaban los intereses estéticos de Ponce:

“Ponce es un compositor de cultura que se ha propuesto hacer arte con las melodías populares, depurando y embelleciendo los elementos rudimentarios en los más finos alambiques de buen gusto; este folklorismo tiende a una aristocratización de la música nacional que es ambicionable en alto grado; su propósito es hacer música mexicana de la más fuerte y exquisita contextura, música no sólo para satisfacción de los mexicanos en su propia casa, sino para honor de México... en las casas ajenas.

[...]

“Es por esto que se puede augurar a nuestro Manuel Ponce un porvenir seguro y brillante; [...] rechazará intuitivamente cuanto amenace enturbiar el claro manantial de su musicalidad.

Nacionalista, ingenuo, romántico, modernista (¿acaso ultraísta, algún día?... ‘¡chi lo sa!’) (sic), siempre será el músico de la melodía innata y consustancial”. Alba Herrera y Ogazón, “Manuel Ponce y las nuevas orientaciones musicales”. *El Universal ilustrado*, p.48.

³⁷ Smith Moore, *op. cit.* p. 108.

El nacionalismo yanqui y el nacionalismo mexicano guardaban cierta semejanza racista; sin embargo, cada uno tenía su particularidad. El primero consistía en no aceptar la cultura negra como raíz principal de la música nacional; y el segundo, en rechazar manifestaciones artísticas alejadas del arte clásico occidental europeo que no contribuían al “ennoblecimiento” del espíritu “plebeyo” del mestizo.

Por otro lado, hay que señalar que, si se tenía particular rechazo por lo que viniera del país del dólar (como le dice Ponce), era porque representaba una amenaza cultural, y con esto un obstáculo para el proyecto nacionalista.

La palabra <<yugo>> que menciona Ponce en su comentario, no es gratuita. Se puede entender en un contexto político e histórico si tan sólo recordemos las intervenciones militares y políticas norteamericanas a suelo mexicano. Según Ponce, en su comentario, México no sólo está siendo sometido económicamente y políticamente por el país vecino, sino también, culturalmente. Y dice <<un yugo más doloroso>> porque considera que la riqueza de un pueblo se encuentra en su identidad cultural, y si pierde ésta, qué otra cosa más dolorosa podría pasar. Por otro lado quisiera agregar que la palabra <<yugo>> nos remite inevitablemente a los primeros versos de la tercera estrofa del Himno Nacional <<antes patria que inermes tus hijos/ bajo el **yugo** su cuello dobleguen>>³⁸, por lo que podemos suponer que Ponce emplea dicha palabra para empatar ambos contextos en un discurso que parece un llamado de alerta a la identidad nacional ante una inminente invasión cultural.

Las declaraciones del príncipe Carol en el comentario de Ponce las podemos sumar a las declaraciones que se han hecho en torno al jazz, teñidas de racismo y de un rechazo que va de lo cómico a lo “fantástico”. En el estudio de Mc Donald Smith encontramos lo siguiente:

³⁸ El subrayado es mío

Los periódicos de la década corrían cuentos fantásticos del jazz como un agente de degradación moral. Un cierto Dr. Beets advirtió que si los indios norteamericanos escuchaban el jazz, se volverían salvajes otra vez. El ejército de Salvación de Cincinnati se opuso a la construcción de un teatro junto a un hogar para niñas, sobre la base de que la música implantaría emociones de jazz en los bebés nacidos en el hogar. De Inglaterra llegó el dicho de que, después de escuchar el jazz norteamericano, un cornetista de la Reina Victoria había caído muerto.³⁹

Hoy en día estas declaraciones están llenas de humor; sin embargo, las dos primeras, reflejan las ideas positivistas racistas que aún flotaban en el ambiente cultural de la época; mientras que la última, de inmejorable humor, la podemos interpretar como un símbolo del contexto social de la época victoriana a principios del siglo XX. El jazz se presentaba como una amenaza moral ante el pudor y el recato.

Desafinaciones y ruidos sin sentido eran las etiquetas que se le pondrían al jazz desde las bancas de la tradición y el canon.

Así, para Ponce, el jazz era un invasor de la identidad cultural mexicana y causante del desplazamiento de esos aires populares que caracterizan una nación: << han derrotado a las matchianas y a los tangos, a los danzones y jarabes, representantes en otros tiempos de las nacionalidades latina>>.

Una vez dado el discurso vasconceliano, varios representantes del arte musical en México adquirieron de manera consistente una actitud de rechazo con respecto a esta música. Sin embargo el jazz se iba inmiscuyendo en el ambiente cultural y la vida cotidiana. Por eso Vasconcelos en su discurso enfatiza su aversión a la música norteamericana: <<El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas>>⁴⁰.

³⁹ Smith Moore, *op. cit.* p. 112.

⁴⁰ José Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 192.

2.2 El jazz ante ambiente cultural y social de los años 20's.

Los adelantos tecnológicos y científicos del siglo veinte contribuían a la propagación de la cultura extranjera en México. El cinematógrafo desempeñó un papel muy importante en la conformación cultural del siglo veinte, y fue un gran instrumento de divulgación del jazz que no sólo se expandía en su país de origen sino en todo el mundo.

Por medio del cine el jazz llegaba a los oídos de la sociedad urbana. Alain Derbez hace mención de la participación del cine como espacio oportuno para las primeras bandas de jazz en México:

El 5 de febrero de 1921, se lee en el *Universal Ilustrado* “que con el objeto de llevar a la mente del pueblo lo indispensable de la cinematografía con sus emociones y la música con sus melodías acariciadoras, se presenta Lloyd Hamilton, otro gran artista de Grant, S. A. en *El bebé crepuscular*, con los Diablos del jazz.”⁴¹

Las películas que se proyectaban eran musicalizadas en vivo. En las primeras manifestaciones del cinematógrafo, las proyecciones se acompañaban con alguna pianola que tocaba rags⁴²; más adelante, la proyección era musicalizada en vivo por una banda de jazz:

En enero de 1923 tocan en el cine Venecia capitalino, acompañando las películas mudas, la México Jazz Band [...]; en el cine Odeón se anuncia a dos orquestas: la jazz Band León y la de Velásquez Moreno y en el cine Rialto la Winter Garden Jazz Band.⁴³

Esto sucedía en el resto del mundo. El cine era una experiencia nueva en la vida urbana y cotidiana del individuo del siglo XX, era una manifestación artística integral. Al respecto Gonzalo Abril comenta que “el cine se emparenta con el jazz como la sala de cine con el club: ambos son espacios colectivos, donde el público se orienta a una misma<<pantalla>> y experimenta sentimientos comunes y simultáneos.”⁴⁴

⁴¹ Alain Derbez, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴² Música negra a la que se le denomina como precursora del jazz.

⁴³ Alain Derbez, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴ Gonzalo Abril, “El efecto jazz”, p. 36.

El jazz nacía a la par de las innovaciones tecnológicas y la efervescencia mundial del nuevo siglo, y es que “el cine y el jazz –dice Gonzalo Abril- pertenecen a la *episteme* de la modernidad, de los grandes movimientos urbanos, de la identidad y la intervención política colectivas”.⁴⁵ Sin embargo, ambos no cabían en el plan vasconceliano, si de cultura yanqui se trataba. Eran factores contaminantes. Como hace un rato vimos: <<Arte de empobrecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood>>.

El jazz no sólo representaba una amenaza para el proyecto nacionalista, sino también un atentado contra las buenas costumbres de la sociedad conservadora. Si para los intelectuales y artistas afiliados al vasconcelismo, el jazz representaba un problema cultural, para la sociedad conservadora representaba un problema moral, una degeneración de valores que desestabilizaban la estructura del buen comportamiento.

Ahora el jazz ya no se infiltraba a la cultura nacional solamente a través de los ojos y los oídos, sino ahora, a través del cuerpo, de la danza, y estos sectores encontraban que el jazz representaba el regreso a las manifestaciones primitivas con sus movimientos “epilépticos”.

La danza era la tierra fértil para la semilla del jazz. Alain Derbez comenta que la relación jazz y danza nos remite también a lo que se entendió como jazz a partir de la primera vez que la palabra se escuchó en nuestro país: algo siempre relacionado con el baile de salón y con las orquestas.⁴⁶

Y en medio de una sociedad conservadora y pudorosa con respecto al cuerpo, el jazz se convertía en el enemigo número uno de los vigilantes del recato y de “las buenas costumbres”.

⁴⁵ Gonzalo Abril, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ Alain Derbez, *op. cit.*, p. 59.

En el mismo libro de Derbez encontramos que el 9 de mayo de 1921 *El Universal Ilustrado* publica unos versos firmados por El Abate Benigno con el título de “Del Jazz, del shimmy y del danzón”, en donde comenta la petición de que se prohibieran estos bailes por inmorales.⁴⁷

Sin embargo la gente seguía bailando y escuchando jazz. El jazz se hacía presente en todos los rincones de la cultura mexicana contemporánea pese a gritos y protestas de los sectores conservadores.

Alain Derbez recupera varios testimonios con referencia al jazz en los años veintes en México, y uno de ellos es una entrevista realizada el 20 de noviembre de 1921, al músico Miguel Lerdo de Tejada, que se publicó en *El Universal Ilustrado*:

[El jazz] es un horror. Desgraciadamente la invasión del jazz está consumada. Estamos perdidos irremisiblemente. La competencia comercial de las casas de música norteamericanas ha condenado a nuestros autores a seguir esa infame huella de la música de los negros y a los copistas de instrumentaciones a cambiar de profesión [...] El jazz ha absorbido todo el mundo. Esa infame música hecha con los pies para los pies, es ahora la emperatriz en todas partes. Es una locura de sonido, de desafinaciones [...] El éxito del jazz consiste en tocar mal, o lo más mal que se pueda.⁴⁸

En el mismo libro de Derbez encontramos un artículo publicado el 8 de junio de 1922 (también en *El Universal Ilustrado*), firmado por “Jerónimo Coignard” dirigido a “las preocupadas madres”:

Supongo que para una persona con modestas dotes musicales, esa degeneración de la música impuesta a los blancos civilizados por los negros semisalvajes en los Estados Unidos, y por los Estados Unidos a la tontería universal, no es admisible. Pero no puedo resistir que la Inspección de la Cultura Artística, adjunta al Ayuntamiento, pretenda suprimir, sin expresar mi más enérgica protesta, el jazz. Es precisamente la antimusicalidad del jazz lo que lo vuelve respetable como música de baile. Que se deje en fin vivir al jazz como otro agradable medio de escapar, cuando se nos antoje, de los imperativos de la

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

civilización, para correr hacia los estruendosos y ululantes del salvajismo casi puro.⁴⁹

Aparentemente, en este comentario la protesta del autor radica en la censura al jazz. Sin embargo, no podemos dejar escapar que también refleja la ideología racista con la que juzgaban al jazz los sectores conservadores de la sociedad. Y reconoce al jazz como una respuesta a la agitación de la época moderna por a su “salvajismo casi puro”. O sea que el carácter amenazador del jazz identificado con lo incivilizado, es al mismo tiempo una alternativa de desahogo para el individuo del mundo “civilizado”. Y aunque el ayuntamiento hiciera sus mejores esfuerzos por suprimir los eventos donde se tocara jazz, el gusto por esta música era una ola que derrumbaba cualquier barrera que le obstruyera el paso.

El 6 de agosto de 1923, aparece un anuncio en *El Demócrata* convocando al concurso de fox-trot que en el Salón Rojo de la ciudad de México se llevaría a cabo y al que “acudirán millares de personas”.⁵⁰

El arribo del jazz a territorio nacional era imparable, pese a los esfuerzos de los detractores. El cine, la radio y el fonógrafo eran los principales medios por los que el jazz se inmiscuía. El jazz se convertía inevitablemente en un emblema de la modernidad.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 112. Estos comentarios están pintados de ironía. Varios de estos colaboradores eran partidarios del jazz, y lo que buscaban era generar polémica y controversia.

⁵⁰ *Ibid.*, p.59.

2.3 La irrupción del estridentismo. El estridentismo ante el ambiente cultural e intelectual de los años 20's.

Aparece el primer manifiesto estridentista el 31 de diciembre de 1921; a no más de dos meses del discurso inaugural de Vasconcelos frente al edificio de la Secretaría de Educación Pública.

En medio de un ambiente institucional y nacionalista, el estridentismo lanza gritos de irreverencia. En entre varias sentencias escandalosas, señalo dos en especial: “¡Muera el cura Hidalgo!”, “¡Chopin a la silla eléctrica”.

La primera dirigida a la historia y al sentimentalismo patriótico; la segunda, hacia las manifestaciones artísticas mexicanas que aún bebían del romanticismo del siglo pasado: “Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los ‘Nocturnos’ -dice Maples Arce-”.⁵¹

El manifiesto estridentista llamado *Actual número 1*, a pesar de que incluía numerosas sentencias contrarias al plan nacionalista, también sostenía un programa nacionalista; pero a diferencia de Vasconcelos, el estridentismo optaba por una cultura nacional cosmopolita y no local.

Luis Mario Schneider comenta que pese al “ninguneo periodístico”, el manifiesto estridentista provocó mucha discusión en el ambiente cultural e intelectual del país, “pues destruía de un golpe a los patriarcas de la literatura nacional. Destrucción por supuesto simbólica”.⁵²

Por otro lado es interesante señalar que Maples Arce retomaba ciertas palabras del discurso vasconceliano y las sometía a un proceso de refuncionalización con el cual

⁵¹ En Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. 4.

⁵² Luis Mario Schneider, *El estridentismo...* pp. VIII-IX.

construía sus argumentos y propuestas. Un ejemplo de ello lo encontramos en *El Universal Ilustrado*:

En México, no hay más que dos grandes grupos: la falange estridentista y la falange de los lame-cazuelas literarios.⁵³

Recordemos que Vasconcelos funda una revista llamada “Falange” en la que hace una convocatoria a todos los artistas jóvenes para que participaran en la construcción de un arte nacional que contribuyera a la educación del pueblo mexicano.

Otro ejemplo es el que señala Francisco Mora:

Xalapa pasó a llamarse entonces *Estridentópolis*, término que bien podría derivar del concepto de “Universópolis” que José Vasconcelos expresó en su ensayo *La raza cósmica*; a saber, una metrópoli donde se expresen y desarrollen los nuevos conceptos para un funcionamiento armónico del mundo moderno.⁵⁴

Con lo anterior, podemos decir que Maples Arce se apura a elaborar un manifiesto contestatario con respecto al discurso nacionalista de Vasconcelos.

Para el mes de febrero de 1922 Manuel Maples Arce lanza el *Actual número 2*, “ahora con una colección de poemas de Pedro Echeverría, el primer intelectual que acude al llamado de *Actual número 1*”. Luis Mario Schneider comenta que no fue sino hasta el *Actual número 3* (aparecido en el mes de julio) cuando “se comienza a advertir un espíritu de homogeneidad vanguardista; y a partir de entonces la crítica periodística comienza a tomar en consideración la seriedad y los postulados que protagoniza la nueva generación intelectual”.

En el mes de julio del mismo año se publica *Andamios Interiores* de Manuel Maples Arce. “Primer libro de vanguardia escrito por un mexicano -dice Schneider- obra que inaugura en este país una temática nueva, una visión original de la realidad y, en

⁵³ Maples Arce, “El movimiento estridentista” *El Universal Ilustrado*, p. 25.

⁵⁴ Francisco Mora, *op cit.* pp. 62-63.

especial, un lenguaje moderno, vanguardista, que nunca antes se había visto en las letras nacionales”.⁵⁵

El 24 de agosto de 1922 aparecen *El Universal Ilustrado* la primera crítica al poemario de Maples Arce y un reportaje sobre el estridentismo; los autores son respectivamente: Rafael Heliodoro Valle y un colaborador que firmaba con el seudónimo de “Ortega”⁵⁶.

Así como el jazz, el estridentismo se volvía un tema de polémica, y *El Universal Ilustrado* fungía como impulsor de debates y campo de batalla donde se batían las declaraciones y opiniones de uno u otro personaje de la vida cultural e intelectual del país.

Las encuestas eran un claro ejemplo de ello: se volvían guerras sin cuartel, eran portavoz de ataques duros y directos. El 7 de diciembre de 1922 *El Universal Ilustrado* lanza una encuesta con la pregunta “¿Cuál es el escritor más malo de México?”.

El encuestador introduce la respuesta con una descripción de la función del entrevistado en el quehacer literario de México:

[Juan Robredo] debe tener dos o tres obras en preparación y quizá hasta una novela. Sabe comentar con palabra erudita las obras de Arte colonial y los pétreos volúmenes de don Artemio del Valle Arizpe. En su librería todas las noches hacen tertulia los más ancianos historiadores.

Y después viene la respuesta.

-¿Los más malos? Ramón N. Franco y Manuel Maples Arce. Por absurdos. Su lírica es todo, menos lírica. Es necesaria para leerla la camisa de fuerza, porque nos enloquecen.

Y en ese mismo momento “Carlos Arévalo, el poeta de la tertulia, se hizo de todo su valor para completar”:

⁵⁵ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. IX.

⁵⁶ Cabe señalar que detrás de estos seudónimos a veces se encontraba más de un autor. Y no es de extrañarse que el autor fuera simpatizante del estridentismo o que fuera estridentista. Por ejemplo, este mismo “Ortega”, dice Schneider, <<tendría más adelante una relación importante con los estridentistas>>. En su libro *Ruptura y Continuidad. La literatura mexicana en polémica*, señala Schneider que bajo la firma de José Corral Rigán se encubrían Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela.

-No sólo ellos sino también Flores y Plaza. Entre los vivos, Manuel Caballero, que a pesar de sus premios es una nulidad literaria y Maples Arce, poeta de quinto patio...

El encuestador, seguramente simpatizante del poeta estridentista, pregunta a su último entrevistado, Carlos González Peña, sobre los poetas mentados por sus dos compañeros, y éste responde:

-No, Plaza ni siquiera es un escritor; apenas un versero popular... Tuvo una sonrisa cuando oyó nombrar a Manuel Caballero y a Manuel Maples Arce. ¿Qué quiso decir con ella? Era una sonrisa considerada, no sólo de los labios, sino también de los ojillos maliciosos... -Aquél que, no teniendo nada que decir, haya pretendido disimular el vacío de su cerebro y de su corazón con el tupido velo de una originalidad mentirosa.⁵⁷

Este poeta fue quien de manera maliciosa afirmó no haber tomado en cuenta *Andamios interiores* porque creía que se trataba de un manual de albañilería.⁵⁸ El profesor Monahan señala que González Peña representaba el *establishment* en la literatura mexicana, y que probablemente fue quien escribió la dura crítica al primer poemario de Maples Arce *Rag*, desencadenándose así una dura rivalidad enconada; apunta además que este personaje en otras ocasiones se había ocultado tras una delgada capa de anonimato para atacar otras tentativas de renovación de la literatura mexicana.⁵⁹

De ahí que en los primeros meses de 1923 se volvía a encarnizar la polémica entre renovadores y tradicionalistas en las páginas del *Universal Ilustrado*:

Francisco Borja Bolado y Manuel Maples Arce, representaban la primera tendencia, mientras que Carlos González Peña, y José Peón del Valle tomaron posiciones conservadoras en una encuesta realizada por Oscar Leblanc (pseudónimo de Demetrio Bolaños Espinosa) a propósito del estridentismo.⁶⁰

⁵⁷ "Nuestras encuestas ¿Cuál es el escritor más malo de México?". *El Universal Ilustrado*, p. 19.

⁵⁸ Vicente Quirarte, "La doble leyenda del estridentismo", p. 188.

⁵⁹ Kenneth C. Monahan, "Preludio al estridentismo" *estridentismo memoria y valoración*, p. 104.

⁶⁰ Francisco Mora, *op. cit.*, p. 47. En pie de nota, Francisco Mora apunta que José Peón del Valle afirmó que "el estridentismo es el basurero de la literatura".

El 14 de diciembre de 1922 *El Universal Ilustrado* lanza otra encuesta con la misma pregunta “¿Cuál es el escritor más malo de México?” y esta vez el entrevistado es Manuel Maples Arce:

-Es preciso decir que yo soy el escritor más malo de México. El público se ha reído siempre de los innovadores; desdeñó a Wordsworth, desdeñó a Darío porque Wordsworth y Darío tuvieron la debilidad de tomarlo en serio: cree que el tener talento es una irreverencia, una falta de educación. Los innovadores de hoy no tenemos que hacerle caso al público. No ignoramos que lo único que sabe es pedir caramelos románticos desde el taburete de la estupidez. Le encanta todo lo que es tonto, espiritualmente cinedológico (sic.) y mediocre. Pero no vaya usted a decir esto. Es necesario que exprese que yo soy un farsante, un idiota; que el estridentismo es un reclamo de barata, etc. Se rió un poco desdeñoso y siguió escribiendo. Según los deseos de Manuel Maples Arce, tengo que decir que el estridentismo es sólo un reclamo intelectual. Que nadie debe tomar en serio. Que no es una cosa seria ni lo será nunca. El poeta se seguía eterizando en azul.

En esa misma encuesta se abordó a Jaime Torres Bodet, y he aquí su respuesta:

-No creo, como muchos han opinado en esta misma encuesta, que el escritor más malo sea Manuel Maples Arce, que revela inteligencia a través del deseo de singularizarse y que en cuanto se baje de sus “andamios interiores” podrá hacer obra más seria.⁶¹

A catorce días de esta encuesta, en la misma fuente, Maples Arce publica “El Movimiento Estridentista en 1922” donde recapitula el primer año estridentista. Hace un resumen de las críticas reprobatorias que sufrió el estridentismo, precisamente, salidas de las encuestas:

En los lingotes editoriales de algunas publicaciones reaccionarias se habló proclamatoriamente (sic.) de “la locura específica de Maples Arce”. Después de leer mi libro tenían la sensación de que se ahogaban, y hubo algunos, que reclamaran la camisa de fuerza...⁶²

En “El Movimiento Estridentista en 1922”, Maples Arce dibuja un panorama cultural e intelectual en el cual se encontraba la literatura en México, después justifica la aparición

⁶¹ Ortega, "Nuestras encuestas ¿Cuál es el escritor más malo de México?". *El universal Ilustrado*, p. 44.

⁶² Manuel Maples Arce, "El movimiento estridentista en 1922". *El Universal Ilustrado*, p. 25.

del estridentismo haciéndolo ver como una fuerza necesaria para despertar a “nuestros intelectuales que roncaban a pierna suelta”. Señala cuáles fueron las publicaciones estridentistas en ese año (números del 1 al 3 de la *Hoja Actual*, *Andamios interiores*, y *La señorita Etcétera*). Y por último recalca los objetivos y naturaleza del movimiento.

Comenta Schneider que a finales del año ya se podía hablar de un grupo estridentista. De tal manera que el año 1923 era recibido con *El Manifiesto Estridentista Número 2* en la ciudad de Puebla: “Este segundo manifiesto, mucho más breve que *Actual número 1* es, sin embargo, más violento, más agresivo, pero menos conceptual en sus conceptos estéticos”.⁶³

Así que las críticas, y el rechazo al estridentismo no se hicieron esperar. Este manifiesto estaba firmado por “Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Moisés Mendoza, Miguel N. Lira, Mendoza, Salazar; Molina, siguen doscientas firmas”⁶⁴.

En este año se publican los poemarios *Avión* de Luis Quintanilla (integrado al grupo después del manifiesto), *Esquina* de List Arzubide; en 1924 se publica *Urbe* de Maples Arce, *Radio* de Quintanilla; en 1925 *el pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo; en 1926 *El Café de Nadie* de Arqueles Vela, *El viajero en el vértice*, de List Arzubide; en 1927 *El Movimiento Estridentista* de Germán List Arzubide, *Poemas interdictos* de Manuel Maples Arce; obras pertenecientes a la era estridentista.

La nueva literatura en México era un tema que cuestionaba a los literatos y en el cual el estridentismo había intervenido “directa o indirectamente” desde un comienzo, pero las declaraciones que se dejaban ver para el año de 1924 reflejaban un claro resentimiento en el ambiente cultural del país. Si desde comienzos de los veinte las respuestas de las

⁶³ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...* p. XII.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

encuestas no eran muy amables ni amistosas, sin duda para este año las respuestas serían más enconadas:

Las continuas y sorpresivas encuestas, reportajes y artículos publicados en *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y algunos otros diarios en los últimos meses de 1924 nos permiten contemplar un solapado debate literario. Solapado debate porque es fácil advertir que reinaba cierto desconcierto, indirectas y ataques, que hacían suponer que en un momento dado el ambiente iba a resentirse sobremanera.⁶⁵

El problema consistía en una carencia de crítica literaria a la altura de las circunstancias. Por eso Quintanilla se expresa así de los críticos de ese entonces:

...por falta de preparación, como la de muchos otros críticos “que están intelectualmente incapacitados para comprender y apreciar”, tenga el atrevimiento de opinar. “El único requisito para pretender hablar de ‘modernidad’ debe ser, en efecto, *vivir el momento presente*. Y el venerable señor Álvarez, historiador académico y periodista reumático, no entiende, no puede sentir este polifónico jazz-band del siglo XX ¡y sigue bailando su *polka* y sus *lanceros!*”⁶⁶

⁶⁵ Luis Mario Schneider, *Ruptura y Continuidad*, p. 160.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 180.

Capítulo III: El jazz y el estridentismo.

3.1 Recepción y paralelismo.

Hasta aquí hemos visto por un lado cómo el jazz es atacado y rechazado por los sectores culturales y sociales del país, y por otro lado, tenemos al estridentismo conmocionando las bancadas de literatos e intelectuales. Para 1924, el estridentismo ya había lanzado sus dos manifiestos, publicado la mayoría de las obras que integran el movimiento y postulado su poética.

El 3 de julio de 1924 *El Universal Ilustrado* saca un número dedicado al jazz, en que aparecen dos encuestas: “Nuestros músicos opinan de la trascendencia musical del jazz” y “¿Qué influencia atribuye usted al jazz en la literatura mexicana contemporánea?”.

En la primera se pregunta a músicos y compositores sobre la trascendencia del jazz en México. “¡Música de Jazz-band!... recreo del músculo cansado, ritmo intrascendente que muere a flor de piel sin llegar al corazón...!!” (sic.). Opinión del pianista polaco Rubinstein⁶⁷. En esta entrevista también aparece (claro que no debe faltar) Manuel M. Ponce quien dice:

Compuesto de formas viles y ritmos vulgares, el fox no puede despertar sino sentimientos desprovistos de nobleza y dignidad. No habla a la inteligencia ni al corazón: se dirige únicamente a excitar el movimiento físico, lo cual, según Bellaigue, es la característica de toda música inferior. Ciertos animales experimentan, también, ese deseo de movimiento físico al escuchar determinada músicaailable.

El maestro Rocabruna opina lo siguiente:

“-¿El jazz?... El jazz no guarda reglas musicales y sí un ritmo especial que despierta los movimientos musculares de nuestros jóvenes. Como en el jazz hay más desventajas que provechos, yo creo que puede ser funesto para la educación espiritual de la raza.

Y más adelante enfatiza:

⁶⁷ V. Oscar Leblanc, “Nuestros músicos opinan sobre la trascendencia musical del jazz”, *El universal...*, 3 de julio de 1924, p. 18. Estaré utilizando esta fuente para citar las opiniones de compositores y músicos con respecto al jazz hasta que señale una nueva fuente. Entre paréntesis se indicará el número de la página de la cual proviene la cita.

Ahora me explico por qué el campeón mundial de natación, que realizó la gran proeza de atravesar el canal de la Mancha, dijera en una entrevista que su triunfo se lo debió al jazz... a la musiquita ruidosa y dislocada que iba tocando sobre la canoa-automóvil de salvamento. (19)

Según datos del encuestador, el maestro Saloma (violinista) que no estaba muy relacionado con el tema, quiso estudiar este problema musical, y posteriormente, “después de hacer un amplio examen de conciencia y de consultar a los clásicos, -no los de la Universidad- envió una cuartilla, subrayada con un autógrafo musical”:

La manera de tocar de estas orquestas es procurando buscar efectismos en las combinaciones tanto de timbres de sonidos como de ritmos sacados con los instrumentos de percusión. En mi concepto, esta música, por no decir ruido, es perjudicial al arte, ya que es excitativa de los instintos bajos del hombre, es decir, voluptuosa, y en ella se percibe la idea atávica que tiene el hombre de retrogradar a las costumbres primitivas en las que los instintos bestiales están por encima de las emociones puras. (44)

En estas cuatro opiniones encontramos que el jazz es relacionado con el cuerpo y los instintos más primitivos del hombre, alejado completamente de la sensibilidad y armonía necesarias para el desarrollo del espíritu humano. Redimir a la raza mestiza a través de la alta cultura que ennoblezca y dignifique su espíritu y no de una música que incite a la expresión vulgar de movimientos corporales, es una idea que encontramos en el discurso de Vasconcelos, como lo señalé párrafos atrás. Sin embargo, debemos considerar que, como músicos institucionales y figuras representativas del arte en México, debían respaldar el proyecto nacionalista, por eso las anteriores opiniones presentan afinidades con el discurso del Ministro de Educación Pública.

Por otro lado, las respuestas dadas a *El Universal Ilustrado* giraban en torno a la descalificación no sólo ideológica, sino teórica. Consideraban que el jazz no era música sino sólo ruido; sonidos estridentes.

El maestro Luis Ogazón, descrito por el encuestador como el último clásico que “repara el rosario de sus grandes tristezas en su casa risueña de aspecto colonial”, dice: “El jazz

me parece una revolución de la música que ya llegó a la anarquía... Puede esconder atisbos de belleza; pero en arte musical, para mí, el jazz es una epilepsia de ruido congestionado”. (18)

El mismo Ponce dice lo siguiente: “El jazz es un conjunto de instrumentos musicales extraños que sirven para interpretar motivos de fox y de one-step, matizándolos con silbidos de cow-boys, ruidos dislocados y estridencias inéditas”. (18)

El director del Conservatorio, el maestro Carlos Castillo, opina que “el jazz es un ritmo grosero, vulgar y perverso, que mata el noble arte de la danza. No tiene que ver nada con la música y si tuviera un contacto con ella sólo serviría para pervertirla y degenerarla”. (18-19)

El maestro Julián Carrillo –descubridor del sonido 13- cuando se le pregunta por el revolucionarismo musical del jazz responde lo siguiente: “--Por ser un innovador de la música debía no externar mi opinión; pero el jazz, lo repito, es una degeneración musical, no una innovación artística.” (19)

Así, para estos personajes el jazz era meramente ruido. Dentro de estos grupos de personajes y declaraciones hay dos que reflejan muy bien el problema del jazz en México ante la crítica musical académica. Una es del mismo Carrillo y la otra del pianista Antonio Gómezanda. En el primero encontramos además tres puntos que reflejan cómo se concebía el jazz en nuestro país: El “mito” de que Paul Whiteman era el creador del jazz; el “mito” de que el jazz, si no era de origen hawaiano, sí utilizaba instrumentos hawaianos; y finalmente el “mito” de que el jazz era <<ese ruido extraño, que no es musical, porque sus sonidos no pueden determinarse científicamente>> (19), según Julián Carrillo. El maestro Gómezanda dice:

El jazz [...] obedece a una necesidad social, así como la pavana fue la música representativa en las fiestas del siglo XVI.

El jazz es una oportunidad para exhibir los desnudos y los movimientos epilépticos de las mujeres. En este momento de inquietud, todos los

espíritus están en sobresalto y el jazz se justifica con los cláxones de los automóviles, que hacen vibrar nuestros nervios en eterna tensión. Este género puede considerarse como una música accesoria, como la mayoría de los bailables españoles, que elevaron a la categoría de música clásica Alberniz y Granados. (19)

A diferencia de los demás compositores, Gomézanda reconoce en el jazz esa empatía con la modernidad y con el contexto social y cultural de la nueva época. El encabezado de su respuesta lleva como título: “Gomezanda se muestra decidido partidario del jazz”. Empieza el pianista dando crédito al jazz como una manifestación de la época moderna como lo fue pavana en el siglo XVI. En su respuesta resaltan dos cosas: 1) al igual que sus compañeros compositores, para el pianista Gomézanda el jazz es una música estimulante para músculos, pero a diferencia de sus compañeros, Gomézanda capta un aire voluptuoso y sensual en el jazz; 2) iguala la emoción que despierta el jazz con la agitación de la vida moderna. Así justifica la existencia del jazz; sin embargo, el pianista no tarda en arremeter:

El jazz no triunfó, por una razón muy sencilla: todas las composiciones populares han sido escritas por artistas mediocres con un fin lucrativo; pero el día que surja un músico genial y quiera escribir temas para el jazz-band, oiríamos algo semejante a la ‘Consagración de la Primavera’ de Stravinsky, en que el jazz apareció por primera vez hermanado con bellos motivos clásicos. (19)

Aquí el maestro Gomézanda se refiere al jazz comercial que sonaba en los bailes. Recordemos que para estas fechas el jazz era sumamente popular. Sin embargo entre los académicos no cabía la diferencia entre un jazz comercializado o un jazz nutrido de un blues negro, para ellos ambos representaban lo mismo: “música inferior” que “muere a flor de piel sin llegar al corazón”, “que es excitativa de los instintos bajos del hombre” y “mata el noble arte de la danza”. Aunque los comentarios de Gomézanda terminaban por descalificar al jazz, menciona algo destacable que ninguno de sus compañeros había señalado con precisión. Me refiero al emparentar el jazz con la modernidad.

Termina Gomézanda describiendo parte de la “Consagración de la Primavera” de Stravinsky:

Yo tuve la oportunidad de presenciar este escándalo musical en París [...] Stravinsky usó en casi toda su obra violines semitonados que recordaban los sonidos de los pájaros, porque el objeto principal era hacer un canto a la naturaleza.

Cuando quiere interpretar la vibración de la tierra fecunda, que acogió en su seno el grano de trigo, se aprovecha del shimmy y con el auxilio de una decoración estridentista y novedosa, la orquesta tiembla con el ritmo dislocado de un motivo de jazz.

Pero, ¡Dios nos libre de oír en nuestros conciertos música de jazz-band mientras no surja el músico genial que lo justifique y lo ennoblezca!

Aunque nuestro pianista queda impresionado y maravillado con la obra del artista ruso, termina censurando el jazz por no haber quién lo “ennoblezca” a través de la música occidental europea. Esto recuerda al propósito de Vasconcelos de “ennoblecere” el espíritu de nuestra “plebeya” raza. Sin embargo, lo que me llama la atención es que también utiliza el término <<estridentista>> para describir la escenografía: <<decoración estridentista y novedosa>>.

La manera de calificar al jazz y al el estridentismo van por los mismos rumbos. El jazz es sometido a dos juicios de valoración: nacionalismo y esteticismo; el estridentismo también, pero prevalecerá el segundo. Las opiniones que encontramos en las encuestas de 1922 son de un tono parecido a las que leemos sobre el jazz: <<es necesaria la camisa de fuerza para leerla porque nos enloquecen>>, <<el jazz es una epilepsia de ruido congestionado>>, <<ruidos dislocados y estridencias inéditas>>.

Si en las respuestas de los músicos encontramos sutilmente una “indirecta” comparación entre el jazz y el estridentismo, en la segunda encuesta del mismo número llamada “¿Qué influencia atribuye Usted al Jazz en la Literatura Contemporánea?”⁶⁸, la identificación y comparación del jazz con el estridentismo serán contundentes. La

⁶⁸ Caballero de Hogaño (recop.). "Qué influencia atribuye Usted al Jazz en la Literatura Contemporánea". *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924, p. 20. Estaré utilizando esta fuente y la misma página hasta que indique lo contrario o coloque entre paréntesis otro número de página de donde provenga la cita.

respuesta de Don Manuel Romero de Terreros, “Marqués de San Francisco, autor de muy útiles reseñas del arte colonial” (así lo enmarca el encuestador), fue la siguiente:

-¿El jazz? ¿Qué es eso? No puede tener influencia ninguna sino en la gente loca, como debe estarlo el autor de un libro que sospecho que sea de ingeniería y que examinábamos cierta vez don Pedro Robredo y yo. Se llama “Andamios Interiores”. Opino, en fin, que el estridentismo es a la literatura lo que el jazz a la música. En este sentido coinciden.

Si consideramos que para las “bancadas” musicales conservadoras, el jazz simbolizaba ruido y degeneración de la música, y que para Terreros el estridentismo es a la literatura lo que el jazz es a la música, tenemos que el estridentismo es entonces la degeneración de la poesía y la literatura.

Enrique González Rojo opinó:

Encuentro que el jazz ha influido (sic.) particularmente en la obra de Manuel Maples Arce y en la vida de Julio Torri. Por mi parte, encuentro agradable bailar, pero ni escribo cuando bailo ni me muevo cuando escribo.

En esta declaración lo importante no está en la descalificación simultánea del jazz y el estridentismo, sino en el reconocimiento de una clara semejanza entre ambas manifestaciones artísticas.

Manuel Toussaint dice lo siguiente:

Pedro y yo discutíamos ya una vez el punto y llegamos a ponernos de acuerdo en que las melodías croatas que Haydn aprovechó para la música de mayor aliento, son comparables, porque en mucho coinciden, con los ruidos de los negros de ciertas regiones, tan sugerentes y expresivos de la música americana de hoy. Pedro, que entiende mucho de esto, me aseguraba que los dadaístas fueron al verdadero corazón de África para aprender y aplicar en sus obras aquellos sonidos con que expresaban el amor y el dolor, los dos grandes ejes de la vida universal, no falseados aún por el barniz de ninguna civilización.

El encuestador advierte antes de entrar en la respuesta que Eduardo Colín leyó el artículo de Gilbert Seldes publicado unos números atrás, donde este novedoso crítico musical americano explica la razón de los ruidos en el jazz:

[Eduardo Colín] piensa con él [Gilbert Seldes] que el jazz no es propiamente una causa, sino un efecto social de las condiciones dinámicas industriales que caracterizan a la civilización moderna. Desde este punto de vista, cree que las causas que originaron la modificación rítmica de la música en jazz, repercutirán necesariamente también en la literatura haciéndola material y mecánica.

En estas respuestas no encontramos relaciones ni comparaciones directas entre el jazz y el estridentismo pero sí con los comentarios de Gómezanda y con los juicios que Maples Arce expone respecto al jazz y la modernidad en uno de sus artículos publicados en ese mismo número.⁶⁹

Para esos años al jazz lo asociaban con el estridentismo; leemos en el libro de Alain Derbez lo siguiente:

La Compañía del Buen Tono ha puesto a la venta unos cigarrillos de tabaco rubio llamados Jazz, los estridentistas incluyen este término en su diccionario poético junto a las palabras *electricidad* y *ondas hertzianas*; jazz es, entre otras cosas, sinónimo de frenesí [...]⁷⁰

En el mismo número de *El Universal Ilustrado* aparece un poema llamado “El elogio del jazz” firmado por un tal Sánchez Filmador (seudónimo de un colaborador constante de dicha publicación) en el que identifica al jazz con la vanguardia artística y reconoce a Manuel Maples Arce como un seguidor indiscutible del jazz:

Música de cubismo
Con la que Maples Arce
se comprende así mismo
y de gozo quisiera revolcarse
en el pasto ideal de sus acordes.

Y más adelante dice:

¡Oh, cosa modernista,
música estridentista,
...!⁷¹

⁶⁹ Este artículo se encuentra en el apéndice del presente trabajo.

⁷⁰ Alain Derbez, *El jazz en México...*, p 35.

⁷¹ Sánchez Filmador, "El elogio del Jazz". *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924, p. 26.

El poeta alude al cubismo por la influencia de la cultura africana en la creación de esta vanguardia francesa, y porque la pintura cubista causa la misma sensación a la vista que el jazz a los oídos.

Para 1927 el jazz y el estridentismo literario eran dos movimientos producidos por la modernidad y los adelantos científicos y tecnológicos, ambos obedecían a la nueva época en la que entraba el país y el mundo:

En *El universal Ilustrado* la poetisa -Esperanza Zambrano opinó: “el Jazz y el estridentismo literario y amoroso me parecen indispensables para gravitar sin desequilibrio en las ondas vertiginosas de la época”⁷².

El jazz, el cine, la radio, las máquinas, reflejaban el dinamismo de la modernidad; mejor dicho, eran emblemas de la modernidad. El jazz era una música integradora entre la civilización y la barbarie. La civilización regresaba a un estado salvaje, puro. El jazz contenía la vitalidad que la vida moderna exigía. Los detractores lo consideraban como el reflejo de una degradación de la sociedad ocasionada por la modernidad. Para los músicos clásicos mexicanos, alineados con el nacionalismo cultural y el “latino americanismo”, el jazz no sólo era una amenaza para los aires musicales representativos de la cultura latinoamericana; sino también, una manifestación que representaba claramente la ebullición, el ruido, y una efervescencia abrumadora. La mayoría mostraba abiertamente su oposición, considerando que era una expresión negativa; otros (los menos) se abstendían de dar un juicio de valor y sólo lo consideraban como un reflejo de la modernidad.

Maples Arce leyó acertadamente la nueva época e introdujo en su programa de vanguardia los emblemas de la modernidad. Así el estridentismo, al igual que el jazz, se convirtió al mismo tiempo en emblema de la modernidad mexicana. El estridentismo

⁷² Alain Derbez, *El jazz en México...*, p 38.

viene a sacudir y despertar las conciencias artísticas para que la estética nacional se integre a la estética mundial. Propone que la literatura se ponga en frecuencia con el mundo; por eso el rechazo de los sectores conservadores tanto de la literatura como de la música.

Si para los músicos clásicos el jazz era una degeneración de la música, para los literatos, el estridentismo era una degeneración de la poesía. Si para los músicos clásicos el jazz era muy mala música, para los literatos, el estridentismo era muy mala poesía. El jazz y el estridentismo atentaban contra el canon y la convención que se venía manejando, tanto en la música y como en la literatura.

Para el estridentismo el jazz contenía los elementos necesarios para formar una nueva estética. Aunque al principio pudo haber sido intuitivo o meramente causal por la efervescencia de la época, a mitad del movimiento estridentista Maples Arce plasma en un artículo la relevancia del jazz en la poética estridentista, y nos damos cuenta que no era casual que, incluso los detractores de ambas expresiones artísticas, identificaran al jazz con el estridentismo y encontraran elementos del jazz en la poética estridentista.

3.2 “JAZZ=XY” de Manuel Maples Arce

El 3 de julio de 1924, *El Universal Ilustrado* lanza un número dedicado al jazz donde aparece un artículo de Manuel Maples Arce titulado “Jazz=XY”⁷³. El texto está dividido en seis partes.

La primera es una especie de introducción donde equipara los elementos del lenguaje algebraico, poético y plástico con la teoría del sonido, para dar lugar así al poema musical:

En esta igualación explosiva del enunciado poemático neo-musical-jazz-XY, etc., X Y, sólo representa una proposición constructiva: teoría del sonido (vibración regular de los cuerpos en su disposición de equilibrio) [...] más una raíz cúbica (expresión neo-plástica) de los ritmos sincrónicos sincopados en sus descomposiciones tonales.⁷⁴

La teoría del sonido consiste en que hay dos grupos de sonidos: los sonidos regulares y los irregulares. Esta cualidad se debe al número de frecuencias que integra un cuerpo sonoro. Es decir, si el número de vibraciones de un cuerpo sonoro es constante y uniforme, se trata de un sonido regular o musical; pero si sucede lo contrario y el número de frecuencias es inconstante, estamos frente a un sonido irregular, o sea, ruido. A esta teoría hay que sumarle –dice Maples Arce- una <<raíz cúbica>>; aquí se refiere a esta última como una << expresión neo-plástica >>, lo que nos remite directamente al cubismo; es decir, a las diferentes perspectivas de un objeto plasmadas sobre un mismo plano. Crear la propia imagen, sugerir la realidad del objeto visto, no a la imitación de un cuerpo, sugerir una realidad, no imitarla, <<sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza>>⁷⁵, eran conceptos que retomaba del cubismo Maples Arce para fundamentar también su teoría con respecto al poema neo-musical.

⁷³ En el apéndice de este trabajo se encuentra completo el texto.

⁷⁴ Manuel Maples Arce, “Jazz=XY”. *El Universal Ilustrado*, p. 15.

⁷⁵ Guillaume Apollinaire, Cit. por Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 358.

Schneider dice que en este artículo “Maples Arce da a conocer sus conceptos con respecto al valor del ritmo en el poema estridentista”⁷⁶. El poeta equipara la frase musical del poema con una ecuación algebraica donde <<los ritmos sincrónicos y sincopados>> sirven para romper el ritmo tradicional del poema y crear una nueva estructura musical “con base en la armonía de tonos”:

Para Maples Arce las imágenes directas, indirectas y multánimes de la nueva poesía se originan con descomposiciones tonales, en las que la técnica del poema musical no se reduce a acentuaciones estables, sino a expresiones de ecuación tonal que cada poeta maneja y resuelve a su antojo.⁷⁷

Tenemos entonces que la frase poética neo-musical es una ecuación algebraica donde la teoría del sonido tiene una relación subjetiva con la apreciación de la realidad por parte del artista y, entonces, da como resultado una sugerencia sonora de la realidad. Las imágenes estridentistas (directas, indirectas y multánimes) representan una ruptura rítmica con la <<acentuación estable>>, lo que origina una descomposición tonal. Es decir que si la ruptura rítmica genera una descomposición tonal, la imagen estridentista genera una nueva estructura tonal en el poema.

Más adelante apunta Maples Arce que “la técnica del poema musical, así reducida a expresión ecuativa, tiene los caracteres de abstracción, universalidad y comprobación, fundamentales a todo sistema.”⁷⁸

En la segunda parte, Schneider comenta que Maples Arce “con reticencias comparte la teoría de la música del futurista italiano Luigi Russolo [...]. Sin embargo Maples Arce se pregunta si acaso los ruidos sujetos a la aritmética de las valoraciones tonales, son ruido en realidad. De aquí que el estridentista –continúa Schneider-- opine que la única diferencia que existe entre el ruido y el sonido radica en la ‘estabilidad o inestabilidad

⁷⁶ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, pp. XIX-XX.

⁷⁷ *Ibid.*, p. XX.

⁷⁸ Manuel Maples Arce, "Jazz=XY". *El Universal Ilustrado*, p. 15.

de las vibraciones producidas por los cuerpos sonoros”⁷⁹. De tal manera que los “ruidos” a los que se refiere Russolo <<están sujetos a las valoraciones tonales>>, por lo tanto son sonidos regulares, estables; por lo que Maples Arce los asume como expresión musical, y no ruidos. El estridentista considera que el aporte de Russolo consiste sólo en señalar <<la invención de los timbres nuevos, producidos por la variabilidad de los instrumentos orquestales>>.

Después Maples Arce habla de <<la sugerencia de ruido>> en el jazz. Encontramos aquí la relevancia que adquiere el jazz en la poesía porque, para el poeta estridentista, las características rítmicas y sonoras del jazz son paralelamente, elementos de su poética. Dice Maples Arce:

En el jazz, la sugerencia de ruido, para los oídos educados en el simplismo de las expresiones musicales melódicas y armónicas, depende de la realidad auditiva producida por la sincopación y fusión de los ritmos (**elemento estridentista**) en su dimensión enunciativa (duración), creando para ellos un desequilibrio ideológico, desconocido para nosotros, equilibrados dentro de una nueva naturaleza, en donde a veces, los sentidos, delimitándose y superponiéndose, por momentos parciales, movimiento que ha llegado a constituir una función orgánica normal, y llegan a crear así, una suprasensibilidad cambiante, diversa y originalísima.⁸⁰

Maples Arce considera que la nueva <<realidad auditiva>> es producida por la <<sincopación y fusión de ritmos>> que perturba a los oyentes acostumbrados a los aires cadenciosos y “valseantes” de contenido romántico que se escuchaba en ese entonces. En el capítulo anterior vimos cómo, para varios músicos clásicos el jazz era – en el mejor de los casos- una degeneración de la música, y para otros, el jazz era ruido y nada más. Lo que viene a causar tal molestia en los “oídos clásicos” sobre todo, es el uso de la síncopa.

⁷⁹ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. XX.

⁸⁰ Manuel Maples Arce, "Jazz=XY", p. 15. El subrayado es mío.

Esta técnica musical consiste en acentuar el tiempo débil de la música, creando así un desconcierto para el oído no acostumbrado. El oyente de aquel entonces esperaba el acento rítmico en el tiempo fuerte como es costumbre; y al no ser así, sentía cierto descontrol y molestia; llegaba incluso a pensar que los músicos se habían equivocado o perdían el tiempo. Por eso varios músicos académicos decían que los músicos de jazz no sabían tocar. La combinación de ritmos que surgían a través de la síncopa y el tiempo tético formaban una estructura rítmica y musical diferente, ocasionando así, en el oyente, la sensación de ruido.

La síncopa viene a equipararse en el poema estridentista con la ruptura del ritmo y la irrupción de imágenes y palabras que no eran incluidas en el vocabulario poético tradicional de los años veintes. Por eso encontramos en *Actual I*: <<Al fin, los tranvías, han sido redimidos del directorio de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventruda con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos>>.

Después Maples Arce comenta que la síncopa y la fusión de ritmos ocasiona <<un desequilibrio ideológico>> en los <<oídos educados>>, y no así en los poetas o creadores que están en la frecuencia de la nueva realidad. Entonces Maples Arce apunta que- <<nosotros>>-- los poetas equilibrados dentro de una nueva naturaleza llegan a desarrollar así a través de los sentidos <<una supra-sensibilidad cambiante, diversa y originalísima>>.

A eso se debe la declaración de la poetisa Elsa Zambrano dada en 1929 consignado en el capítulo anterior; la reproduzco porque refleja de algún modo lo que significaría el jazz y el estridentismo en el panorama cultural de la época, y porque sintetiza a grandes rasgos lo expuesto en este punto:

El Jazz y el estridentismo literario y amoroso me parecen indispensables para gravitar sin desequilibrio en las ondas vertiginosas de la época.⁸¹

El jazz, entonces, para los estridentistas era una manera estética de representar la nueva época. En la misma frecuencia de Maples Arce, el poeta español Ramón Gómez de la Serna, formula una idea muy parecida: <<la última razón que le asiste [al jazz] es la de sincopar con sus notas la emulación de la vida contemporánea>>.⁸²

“La nueva realidad” es el título del tercer punto que trata Maples Arce en su artículo. Aquí plasma el concepto de “civilización y barbarie”, y comenta que la humanidad sufre una ley bio-social debido a las transformaciones de la época y los cambios tecnológicos, y que ésta responde con una nueva sensibilidad. Dice Maples Arce que “el hombre”, al recrear su realidad a través de su mirada interior, vuelve a ser primitivo, original y sincrónico.

En el cuarto punto Maples Arce hace un esbozo brevísimo del origen de la música negra en América, y de esta manera señala la procedencia africana del jazz, y el contenido ritualístico de esta música:

Ese nuevo estado de espíritu, a la importación continental de la música negra, hecha primero de las Antillas y posesiones franco inglesas de Sudán ya degenerada, y después, de algunas tribus caníbales de sud-Africa (sic), de donde tomó el jazz norteamericano sus primordiales elementos técnicos y estructuralización polirrítmica dinámica, encontró una identidad espiritual y una ideología favorable a su porvenirismo.

En el siguiente párrafo, resalta que el vitalismo del jazz se debe principalmente al <<sentimiento religioso>> de los pueblos primitivos que posteriormente dieron lugar al sentimiento estético una vez que su misticismo se fue desvirtuando por las costumbres profanas.

Vitalismo, fuerza y expresividad eran lo que caracterizaban al jazz.

⁸¹ Alain Derbez, *El jazz en México...*, p 38.

⁸² Juan Herrero Senés, *op. cit.*, p. 327.

En aquel tiempo había un gran pudor en lo referente al cuerpo. Por eso varios músicos decían que era una música hecha sólo para los músculos, que era una música voluptuosa y que sólo incitaba a los bajos instintos. Smith Moore comenta algo que sucedía en Estados Unidos, no muy alejado de la realidad mexicana de aquel entonces: <<Condicionados por su condición victoriana los compositores centenarios rechazaron la sexualidad como un elemento integralmente expresivo y liberador en el arte>>. ⁸³

En el mismo punto Maples Arce menciona que la “raza negra” ha sufrido inclemencias naturales y acontecimientos históricos crueles por los que su espíritu se ha nutrido de sensibilidad y fuerza:

La raza negra, que por espacio de muchos siglos ha estado sumida en la esclavitud, o expuesta a los rigores de la naturaleza, nos ha dado esta música profundamente humana y casi subterránea. Sólo un sentimiento apasionado, y una técnica –tan honda- del dolor, podrían haber realizado este milagro palpitante.

En el quinto punto, llamado “Teoría”, Maples Arce teoriza la manera de referirse a la modernidad representada en sus sonidos a través del “poema neo-musical”. Acerca de este punto, Luis Mario Schneider, comenta lo siguiente:

[...] la estructuración de las grandes ciudades modernas, la trepidación de las máquinas, las manifestaciones fonéticas que éstas producen, obligan a que el hombre contemporáneo tienda a reproducir en la estética este nuevo concepto tonal. De aquí la importancia que para Maples Arce tienen el jazz y la música negra, que reproducen sonidos elementales. ⁸⁴

En *Actual I* Maples Arce plasma la importancia que adquieren los sonidos para dibujar la nueva época:

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos recientemente 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,

⁸³ Smith Moore, p. 115.

⁸⁴ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. XX.

anclados horoscópicamente –Ruiz Huidobro- junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas [sic] azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo.⁸⁵

Escritores del mundo, coincidían con Maples Arce en señalar que el jazz-band era una manera de representar estéticamente los sonidos de la modernidad, y a la modernidad en sí. Jean Cocteau dice lo siguiente:

Máquinas, rascacielos, trasatlánticos, negros, fueron ciertamente el origen de una dirección nueva, excelente (...) El jazz-band puede ser considerado como el alma de esas fuerzas. A él conducen y en él cantan su crueldad, su melancolía.⁸⁶

Sin embargo, Maples Arce señala que las onomatopeyas con las que se identifica la vida moderna (Brrss, Rrrrsssss, Ruuuuuu, Brrrrnnnn, etc.) son consideradas como elementos arquitecturales del jazz, pero sólo en su valor sugerido y no real. Para Maples Arce, a diferencia de los experimentos musicales futuristas “donde se utilizaban ruidos de locomotora, cláxones de automóvil, etc.”,⁸⁷ el jazz es un poema neo-musical que recrea la realidad mas no la imita, porque para el poeta estridentista “la música, no expresa esa realidad exterior, ni siquiera la interpreta; se sirve de esa noción física, para construir también su realidad propia en el desarrollo temático del poema”.⁸⁸

No eran pocos los músicos y poetas europeos que compartían esta visión del jazz.

Ramón Gómez de la Serna era uno de ellos:

[...] el jazz constituiría reflejo y síntesis de la vida moderna y del arte que éste no sólo demanda como propio [...], sino que la representa máximamente, pero sin mimetizarla. Esto significaría que el jazz, sin quererlo, conseguiría una de las máximas aspiraciones de todo el arte nuevo: representar sin mimetizar, esto es, encarnar la modernidad sin copiarla, <<mostrarla>> sin <<contarla>>.⁸⁹

⁸⁵ En Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, pp. 5-6.

⁸⁶ Antonio Jiménez Millán, “La generación del 27”. *Litoral*, p 183.

⁸⁷ Juan Herrero Senés, *op. cit.*, pp. 325-26.

⁸⁸ Maples Arce, “Jazz XY”, p. 44.

⁸⁹ Cit., por Herrero Senés, *op. cit.*, p. 325.

El jazz se presenta entonces como una recreación de la modernidad pero sin imitarla. “Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar”. Se hace un trabajo interior para recrear nuevamente la realidad; “nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente”, dice Maples Arce en *Actual 1*.⁹⁰

En el último punto, Maples Arce hace una asimilación entre el jazz y la modernidad simbolizada en un trasatlántico que va de un lugar a otro, <<hoy en Haití, mañana en Nueva York>>, ante este dinamismo, concluye el poeta, <<¿para qué una gran frase romántica?>>.

Para Maples Arce la modernidad con su *jazz-band* es una fuente de inspiración como lo llegaron a ser las mitologías antiguas:

Los medios fonéticos, plásticos y subjetivos enriquecen la visión de la vida moderna, contribuyen directamente a expresarla y además, son su resultante. En efecto: el disco por el que está ya próxima a evadirse la paloma de la voz; la música que desprende la ninfa de la antena. Oíd: es Nueva York, es Moscú, es París. Pensad en los amantes que pasean sobre los compases del oleaje; de pronto, se expande el *jazz-band* que cubre la noche y echa a pique la barca (de paso hasta al pobre cisne de Saint- Saëns). He aquí una nueva mitología.⁹¹

Y sobre esa mitología, la nueva poesía levanta sus estructuras estéticas y continúa siendo el camino del corazón humano.

⁹⁰ Hay que notar que esta expresión que Maples Arce atribuye al artista francés, también es una expresión propia del creacionismo de Huidobro. En Luis Mario Schneider. *El estridentismo...*, p. 4.

⁹¹ Maples Arce, *Incitaciones y valoraciones*, p. 27.

3.3 El jazz como parte de la modernidad y del vocabulario poético estridentista.

Con extranjerismos, neologismos (inventados incluso por ellos mismos), los estridentistas aumentaron el vocabulario de los diccionarios poéticos de aquel entonces. Asumieron la tarea de adoptar una música que se identificara con su lenguaje y su ambiente; una música que fuera, de alguna manera, el estandarte del movimiento. Esa música era el Jazz.

De esta manera, el jazz formó parte del vocabulario del estridentismo.

La poética estridentista consistía en concentrar los elementos de la modernidad (los edificios, fábricas, postes, avenidas, locomotoras, tranvías, barcos, las máquinas y el jazz) con el mundo subjetivo del hombre para recrear una realidad subjetiva, nueva y original. En “Irradiación inaugural” exponen dicha poética:

Usted está supramaravillado, pero nosotros ideológicamente, concluimos siempre en nuestro plano extraversal de equivalencia; síntesis exposicional de expresión, emotividad y sugerencia, relación exposicional intraobjetiva (teoría abstraccionista. Sistema fundamental) exposición fragmentaria, nunismo, sincronismo, fatiga intelectual (senestesia), y enumeración temática. Esquematación algebraica. **Jazz band**, petróleo, Nueva York. La ciudad chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil.⁹²

Uno de los poetas que más incluyeron el jazz en sus obras fue Kin Taniya.

Nacido en París en 1900, Kin Taniya fue un hijo de familia acomodada de diplomáticos mexicanos, desde muy joven comenzó a viajar y a tener contacto con figuras relevantes de la literatura hispanoamericana y europea “Amado Nervo, Rubén Darío, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Guillermo Apollinaire y Auguste Rodin”.⁹³

Y cabe señalar que por su contexto social estuvo en contacto directo con las vanguardias europeas:

⁹² Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, pp. 26-27. El subrayado es mío.

⁹³ Francisco Mora, *op. cit.*, p. 50, en nota.

Luis recibió influencias futuristas, dadaístas, caligráficas de Apollinaire. Su poesía es *visual*, tiene que ser leída, no solamente escuchada. Son juegos de frases, de palabras, minúsculas en desorden, que a veces no tienen relación unas con otras.⁹⁴

Y como todo un vanguardista también captó la modernidad como una nueva manera de expresión poética:

Su posición como poeta de “vanguardia” fue el empleo de palabras “modernas” tales como aviones, radios, ferrocarriles. Toda actividad poética, por lo demás, tiene sus raíces en la historia, el lenguaje, las realidades y los mitos propios de la época. Sus primeros poemas fueron escritos en francés con una influencia vanguardista.⁹⁵

List Arzubide así describe en la crónica-testimonial *El movimiento estridentista* la figura de Kin Taniya⁹⁶:

Luis Kin Taniya, afinado de rondas diplomáticas, arrojaba el pulso de su *Avión* hacia todos los vientos políglotas, haciendo propaganda con Dinner a los cabecillas de Francia que daban la hora DA-DA en la selva virgen de París. Y el “five o’clock the” (sic) de los uniformes eléctricos, se temblaba de inteligentes populares, a la proyección de los clamores equilibristas de Tristán Tzara, y de las carcajadas inconexas de Apollinaire y de Max Jacob. Había una seguridad romántica en la geografía.⁹⁷

⁹⁴ Luis Quintanilla Obregón, “Kin Taniya: vida y obra”, p. 244.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Varios críticos han señalado que no se debe considerar rigurosamente a Kin Taniya dentro de las filas estridentistas. En *estridentismo: memoria y valoración*, Luis Quintanilla Obregón señaló lo siguiente: <<Quisiera señalar que no estoy de acuerdo en incluir la poesía de Luis dentro del estridentismo. Si, como afirmó Manuel Maples Arce, lo que querían era hacer algo “nuevo”, gritar, estremecer, escandalizar, la obra del poeta no tiene nada que ver con esta problemática>> (243). Francisco Javier Mora, en nota al pie de página comparte esta observación: <<La figura de Quintanilla debe considerarse un tanto al margen de las figuras principales del estridentismo y del propio movimiento>> (50). Clemencia Corte Velasco es quien estudia con más detenimiento este caso. Dice que si relacionaban a Kin Taniya con el estridentismo era por el uso de las palabras avión, radio, tranvía, etc., porque todo lo relacionado con lo nuevo se consideraba estridentismo. Sin embargo, la diferencia sustancial consiste en que la poesía de Kin Taniya no contenía las imágenes directas compuestas, múltiples, ni indirectas abstractas que la poética de Maples Arce proponía y que los demás integrantes del movimiento sí pusieron en práctica en sus poemas: <<Por esta razón me parece que Kin Taniya no puede considerarse estridentista. Si bien simpatizaba con el movimiento, sus poemas reflejan otras influencias y presentan imágenes muy diferentes a las estridentistas>> (160). Por otro lado estoy de acuerdo con los críticos atrás mencionados con respecto a la diferencia en la poesía de Kin Taniya con la del resto de los estridentistas, sin embargo en este trabajo no pretendo encasillar ni determinar quién rigurosamente hablando era estridentista o no. Lo que pretendo es retomar esa parte histórica y circunstancial de la poesía de Kin Taniya con relación al estridentismo. El presente capítulo corresponde a la inclusión del jazz en la modernidad y en el nuevo vocabulario poético. Por lo que la “ausencia” de la poética estridentista no afecta ni beneficia de ningún modo el análisis de los poemas de Kin Taniya que veremos en este capítulo.

⁹⁷ List Arzubide, *El movimiento estridentista*, pp.40-41.

A los 21 años forma parte del cuerpo diplomático y ocupa el puesto de secretario en la embajada de México en Washington. Y si Kin Taniya se había empapado de las vanguardias en París, en Estados Unidos no sólo se deleitaba con la asombrosa modernidad, sino con el Jazz-band. En su primer poemario recopila poemas escritos desde el año de 1917 hasta 1923, año de su publicación⁹⁸, con el nombre *Avión*. Su segundo poemario, llamado *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*, fue publicado en 1924, y consta de 5 poemas.

La poesía de Kin Taniya se caracteriza básicamente por un lenguaje lúdico e irreverente, y se nota una clara influencia dadaísta, además de la disposición espacial de los versos.

El primer poema a analizar es “Traviosos”, incluido en su libro titulado *Avión*:

TRAVIOSOS

Los dioses están en clase
 El profesor salió
 Como no tienen tinteros
 ni chicle
 ni papel
 ESTÁN JUGANDO CON LOS MUNDOS
 Nietzsche la tenía el último
 Wilson y Jesús están en el rincón
 Beethoven silba un jazz
 y don Quijote baila un shimmy
 con la Virgen María
 Aislado
 Goethe está haciendo un poema dadá
 y tatá
 La Tierra
 Nietzsche la tenía el último
 Se la aventó a Lenin
 A Lenin se le fue
 ¡QUÉ DIABLOS ESTÁ HACIENDO EL PROFESOR!⁹⁹

⁹⁸ Con respecto a la fecha de publicación, Luis Quintanilla Obregón la tiene como 1924. Yo tomo la de Schneider al igual que Francisco Mora.

⁹⁹ Schneider, *El estridentismo...* p. 84.

Con un lenguaje ingenuo y un estilo infantil (a lo dadá), “Traviesos” es un poema en que tumba los monumentos culturales de la humanidad y los vuelve una especie de actualización humorística. A manera de sinécdoque suponemos que esos <<dioses>> juguetones son esas grandes ideas que han hecho cambiar al mundo y son personificados por sus autores.

Así, <<La Tierra / Nietzsche la tenía el último>> se yuxtapone con el siguiente verso <<Wilson y Jesús están en el rincón>>, y denota la antítesis de las ideas filosóficas. Apunta además hacia la pasividad de una y el dinamismo de la otra. Encontramos una actitud iconoclasta en estos versos.

<<Beethoven silba un jazz>>; para una comprensión más amplia de este verso debemos recordar que músicos como Ravel, Stravinsky, Satie, etc, consideraban al jazz como la música del siglo que reflejaba estéticamente la modernidad. Aquí, el representante de la transición del periodo clásico al romántico, Beethoven, es traído al siglo XX, y como los demás músicos “clásicos” modernos, es también partidario del jazz; o sea que si Beethoven viviera sería tal vez músico de jazz. Esta afirmación puede verse no tan exagerada si consideramos que el compositor alemán tenía la costumbre de tararear los motivos musicales que darían sustento a sus sinfonías.

Después tenemos a <<don Quijote>> bailando un <<shimmy/ con la virgen María>>. Para la obra cumbre de la literatura en la lengua española, esta imagen primero se contrapone con la estampa del “caballero de la triste figura” y al mismo tiempo sirve como disparador a la total ridiculización del personaje de don Quijote. Por otro lado, esta imagen es “sacrílega” (si se me permite el termino) para el ícono más “puro” del cristianismo, la virgen María. La imagen es, primero, tremendamente humorística, y después, completamente irreverente. El shimmy era la tertulia donde se tocaba jazz para bailar. Para las mentes conservadoras de aquel entonces bailar jazz remitía a la

vulgaridad de cuerpo, a la sexualidad. De esta manera nos damos cuenta de lo que significó este enunciado para aquel tiempo.

<<Aislado / Goethe está haciendo un poema...>> hasta aquí tenemos una estampa tradicional del poeta alemán, provinciano, solitario, meditativo, romántico; sin embargo esa impresión se quiebra cuando aparece: <<... dadá / y tatá>>; la yuxtaposición tiene un efecto similar al de Beethoven. La figura romántica del impresionismo alemán haciendo, nada más y nada menos que un poema dadá.

La última parte retoma el principio; <<La Tierra>>, la humanidad, recién sacudida por la filosofía “nitzcheniana”, es sacudida ahora por la revolución rusa, el comunismo; sin embargo, como todo esta en desorden, Lenin ha perdido el control, ¿adónde irá a parar ahora la humanidad? Se abre esta pregunta alarmante. Por eso termina exclamando: <<¡QUÉ DIABLOS ESTÁ HACIENDO EL PROFESOR!>>.

En este poema, con un estilo lúdico, Kin Taniya refleja las circunstancias que atravesaba la humanidad en materia de filosofía, arte, religión e incluso política. Hablando del jazz, aquí se presenta como parte de ese desorden mundial y cultural que se traducía en una nueva estética.

En 1924 Kin Taniya publica un poemario llamado *Radio*. Al igual que el cine, los edificios, el automóvil y las máquinas, la radio representaba un invento más de la modernidad. El cine y la radio, particularmente, fueron medios difusores no sólo de acontecimientos mundiales sino de expresiones artísticas, y el jazz figuraba dentro de ellas. En páginas anteriores comentamos cómo el cine se vuelve un espacio en el que se dieron a conocer varias *jazz-band* en México.

Sin embargo, la radio se perfilaba como el medio de difusión masiva. Así, la radio y el fonógrafo eran inventos de gran fuerza difusora del jazz, fenómeno que se había expandido por todos los países a los que la modernidad había arribado:

[...] para algunos críticos como Arconada o Walter Benjamin, el jazz-band iba indisolublemente unido con el fonógrafo, los discos y la radio, en definitiva, con la <<reproductibilidad técnica>> de la música, como signos inequívocos de lo que ellos consideraban una creciente democratización de la sociedad europea.¹⁰⁰

Es pertinente mencionar en este punto que uno de los poemas más importantes por su temática es el de Maples Arce “T.S.H”, también dedicado a la radio, al cual nos referiremos más adelante.

Radio se compone de cinco poemas: “Mid Night Frolic”, “Kaleidoscopio”, “...IU IIIUUU IU...”, “Noche verde” y “Números”.

Los poemas guardan correspondencias metafóricas y temáticas; sin embargo, cabe señalar que en su estructura, lenguaje y ritmo son completamente diferentes entre sí. Encontramos ciertos tópicos en los poemas: los que corresponden a la acción de oír, los que aluden al neologismo de “ondas hertzianas”, los que aluden a los acontecimientos relevantes de la época, y los que aluden a la atmósfera y a los astros.

Podemos decir entonces que las <<ondas hertzianas>> del primer poema son <<las mariposas espirituales>>, <<los átomos alados>> del segundo poema. En ambos, la temática gira en torno al cosmos. Así, en “Mid Night Frolic” las ondas hertzianas viajan por el espacio sideral e incitan a bailar a la luna, a Júpiter, Venus, Marte y Saturno; y en “Noche verde”, el “yo lírico” es trasladado por las <<Diáfnas corrientes magnéticas>> (o sea las ondas hertzianas) de un lugar a otro a través del espacio: <<de lado a lado/ atravesaré todas tus horas/ cruzaré a nado todas tus luces>>.

¹⁰⁰ Juan Herrero Senés, *op. cit.*, p. 322.

En “Kaleidoscopio”, la radio es comparada con este instrumento que fragmenta las imágenes y al mismo tiempo produce el efecto de una mirada simultánea de diversas imágenes. Este poema mantiene correspondencia con los dos restantes en el sentido de que la radio es un instrumento que a base de sonidos (voces) dibuja un panorama mundial. Así entonces, la radio es una especie de kaleidoscopio que muestra la realidad fragmentada y simultaneizada.

En estos poemas Kin Taniya parodia la estructura de los encabezados periodísticos y los intercala con frases metafóricas, que obviamente remiten a sucesos actuales del mundo.

De los cinco poemas que integran Radio, tres de ellos incluyen la palabra jazz. Me detendré ahora en “...IU IIIUUU IU...” y “Números”.

...IU IIIUUU IU...

ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS
ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA EN LA FRONTERA DE CANADÁ
KREISLER REISLER D’ANNUNZIO FRANCE ETÉCETERA Y LOS JAZZ BANDS DE
VIRGINIA Y TENESI LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL SOBRE EL VALLE
DE AMECAMECA ASÍ COMO LA ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS
DARDANELOS EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE
WILSON Y LENIN LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURO DIPLODOCUS QUE SE
BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA LAS
IMPRECACIONES DE GANDHI EN EL BAGDAD LA CACOFONÍA DE LOS CAMPOS
DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE
TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE RUTH JACK
DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE LOS VALIENTES JUGADORES DE
FÚTBOL [SIC] QUE SE MATAN A PUNTA PIÉS POR UNA PELOTA

Todo esto no cuesta ya más que un dólar
Por cien centavos tendréis ojeras eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen
en la hamaca kilométrica de las ondas

...IU IIIUUU IU...¹⁰¹

¹⁰¹ En Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, pp. 98-99.

El poema es atractivo por su originalidad estructural y tipográfica. Empieza con un título onomatopéyico de las ondas hertzianas: <<iu iiiuuu iu...>>, después emite una serie de oraciones referentes a acontecimientos sin utilizar ningún punto ortográfico que separe una frase de otra. A propósito de este poema, Luis Leal anotó lo siguiente:

Lo único que llama la atención es la última sección llamada <<Iu iiiiuuu iu...>>, mensaje telegráfico bajo el cual agrupa una serie de palabras en libertad sacadas de los noticieros que se transmiten por radio y que forman un comentario irónico de los principales acontecimientos de la época.¹⁰²

Además de eso podríamos agregar nosotros que para Kin Taniya la radio es una emisora de imágenes, de una realidad fragmentada como propone en su poema “Kaleidoscopio”, y que presentar un poema en prosa, con ausencia de puntuación y compuesto con una gran cantidad de oraciones de carácter periodístico nos da como resultado una especie de collage informativo.

El hecho de que las oraciones estén escritas todas con mayúsculas sugiere la uniformidad del contenido de las noticias y al mismo tiempo da una sensación de velocidad en la aparición de una y de otra. Es una lista de acontecimientos históricos de la época con un tono humorístico. Y dentro de esos grandes acontecimientos que sacuden al mundo se encuentran: <<LOS JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESI>>.

Una lectura en voz alta sería oportuna dada la estructura y la disposición de sus versos. La diferencia tipográfica que guardan los tres segmentos del poema pide leerse con diferente timbre de voz. El poema inicia por la expresión onomatopéyica: <<iu iiiuuu iu...>> de tal manera que exigirá un timbre de voz característico; las noticias en mayúsculas y por su disposición espacial dentro del poema sugieren una lectura plana, monótona y veloz. El timbre de voz cambiaría en la segunda estrofa. Esta última es una parodia literaria de los anuncios publicitarios, y obviamente, el timbre de la voz tendría

¹⁰² Luis Leal, p. 111.

que ser diferente a la primera estrofa. El poema termina con la onomatopeya inicial dando una sugerencia de cambio de frecuencia pero con el mismo timbre de voz. <<Iu iiiuuu iu>> son las onomatopeyas de las ondas hertzianas que enmarcan el poema.

Con el mismo tono lúdico y humorístico, el poema “Números” parodia el estilo periodístico de los encabezados con enunciados de tipo dadaísta.

NÚMEROS (RADIO 1924)

¡A la 1! ¡a las 2! ¡a las 3!
Ya se cayó la luna
¡a la 1!

1 estrella
perdió la última corrida
y se tuvo que ir a pie

Kentucky
3 negros fueron linchados
y murieron en 1 llanto azul

1 conductor poeta
está haciendo equilibrio sobre los cables
del interplanetario 3226

París
1 inglés acaba de matar a su amante
en el cuarto 723

1934
100 años más seguirá el hombre
bailando jazz

México
PARA CALMAR ESA ROJA INQUIETUD NACIONAL
HUBO QUE INYECTAR DE MORFINA A TODOS LOS EDIFICIOS DE LA CIUDAD

Cada estrofa se asemeja a un recorte periodístico. Los primeros versos de las estrofas funcionan como una especie de subtítulo. Así, el título de la sexta estrofa <<1934 / 100 años más seguirá el hombre / bailando jazz>> es una especie de augurio

irrefutable. Notamos entonces una intención provocadora para aquellos sectores que se empeñaban en prohibir el jazz.

El 9 de mayo de 1921 El Abate Benigno publica en *El Universal* unos versos con el título de ‘Del Jazz, del shimmy y del danzón’, en que comenta la petición de que se prohibieran estos bailes por inmorales.¹⁰³

Incluso los sectores académicos y artísticos en México desdeñaban al jazz por lo que no le daban mucho tiempo de vida:

El jazz fue un mal que por fortuna va pasando y el mismo creador de este género musical, Mr. Whiteman, celebra esto y sólo pide que no venga a substituirlo una cosa peor.

[...]

En el Consejo Cultural de la ciudad de México, yo propuse boycotear [sic] esa música salvaje, es decir ese ruido extraño, que no es musical, porque sus sonidos no pueden determinarse científicamente. Por desgracia, había muchos intereses creados y la proposición no fue aceptada.¹⁰⁴

Así esa estrofa del poema de Kin Taniya es una burla para los detractores del jazz de ese entonces. O sea que diez años después de la publicación del poema, saldrá una noticia en la que se reafirme que el jazz vivirá un siglo más. Tenemos entonces en este poema la aserción de colocar al jazz como música del siglo XX.

En los poemas List Arzubide, una de las figuras más importantes del estridentismo, también encontramos al jazz como parte de su escenario poético. List Arzubide se adhiere oficialmente al estridentismo a partir de la publicación del *Manifiesto Estridentista Número 2*, en la ciudad de Puebla, en 1923. En ese mismo año publica su primer poemario estridentista bajo el título *Esquina*. En 1926 publica *El viajero en el vértice*, y en 1927 la extraordinaria crónica del estridentismo, *El movimiento*

¹⁰³ Alain Derbez, *El jazz en México...*, p 59.

¹⁰⁴ Oscar Leblanc, “Nuestros músicos opinan sobre la trascendencia musical del jazz”, *El Universal...*, p. 19. Respuesta de Carlos Castillo (director del Conservatorio) a la encuesta.

estridentista. La obra de List no se agota aquí, sin embargo estos son los títulos más relevantes de su fase estridentista.

En *Esquina* encontramos un poema corto con el título “Luis Ángel Firpo” donde, a manera de collage, se menciona tres emblemas de la modernidad que atraían fuertemente a los integrantes del movimiento:

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 tenorio
porque alguna vez levanta las faldas
pero nunca ha venido al cine.¹⁰⁵

En el estudio que hace Francisco Mora sobre la poesía y figura de List Arzubide, destaca que la visión del submundo urbano en la poesía estridentista tenía que incluir referencias obligadas al cine, al jazz, y al deporte preferido por los vanguardistas de la época, el boxeo.¹⁰⁶

Este poema integra esos tres aspectos. En nota al pie, Francisco Mora refiere al personaje que lleva por antonomasia el nombre del poema:

En el año 1923, fecha de la publicación de *Esquina*, el norteamericano Jack Dempsey retuvo el campeonato mundial de los pesos pesados en N. York al derrotar a Luis Angel Firpo en el segundo round. En el primer round, Firpo había sacado a Dempsey fuera del ring. Incumpliendo el reglamento y con la complicidad del arbitro [sic] norteamericano y la ayuda del público de las primeras filas, Dempsey volvió al cuadrilátero y se salvó por la campana.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 45.

¹⁰⁶ Francisco Mora, *op. cit.*, pp. 112-114.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 114, nota 53.

Si nos preguntáramos cuáles eran los *hobbies* preferidos de los estridentistas, este poema nos daría la respuesta: el deporte, sin duda es el box; su música, el jazz, y su pasatiempo, el cine.

En la apologética narración que List Arzubide hace del estridentismo (*El movimiento estridentista*) describe, con el singular tono que caracteriza esta obra, cómo el estridentismo irrumpe en la escena cultural alterándola toda y propiciando cambios en ella:

El estridentismo alzó los campamentos del afán bajo ramazones eléctricas. Las calles desembocaron en los manifiestos clamorosos que atropellaban el burgeoisismo metropolitano con sus afirmaciones finales.

[...]

Los teatros anunciaron temas actualistas. Los cines se ahondaron de sombras rectilíneas. Los periódicos rindieron sus columnas al desfile de palabras agoreras. Las mañanas se deshilachan de noticias sobre el Estridentismo. *El Jazz fué [sic] incluido [sic] en la estética matinal de las horas sport*. Se arrojaron al viento los músculos de los estadios.¹⁰⁸

Y en hojas anteriores del mismo libro encontramos que List, al momento de describir algunas experiencias del grupo, menciona lo siguiente: <<Momento sincopado de mujeres derramadas en los discos estridentistas, que se quedaron colgando entre las enramadas de los versos>>¹⁰⁹.

El jazz se encontraba incluido en el nuevo lenguaje poético y así lo resaltaba *El Universal Ilustrado*:

“La Compañía del Buen Tono ha puesto a la venta unos cigarrillos de tabaco rubio llamados Jazz, los estridentistas incluyen este término en su diccionario poético junto a las palabras *electricidad* y *ondas hertzianas*; [...]”¹¹⁰

En el mismo libro de List Arzubide encontramos cómo el jazz formaba parte de esos instrumentos “higiénicos” para desinfectar de “conservatismo” el arte mexicano: <<Era urgente desinfectar de cuadros sin elocuencias la Academia de San Carlos, dedicándola

¹⁰⁸ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 54. El subrayado es mío.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁰ Alain Derbez, *El jazz en México...*, p. 35.

a cabaret internacional con modelos en actitudes de veinte pesos y jazz civilizado de barbarismos valientes>>.¹¹¹

En el estudio que hace Antonio Jiménez Millán, “El jazz y la generación del 27”, comenta en palabras de Román Gubern la atracción que el jazz, el cine y la radio ejercían en los jóvenes poetas españoles:

Y, paralelamente, al interés por la radio y el fonógrafo, figuraba la querencia por el jazz, un nuevo ritmo descoyuntado que había llegado a Madrid en 1919, con la primera orquesta negra que actuó en el club Parisiana, junto a la Plaza de la Moncloa.¹¹²

No sabemos con precisión si los estridentistas acudieron al igual que los poetas españoles a los primeros conciertos de jazz, sin embargo, creo que podemos deducir que sí, porque además de ser profundamente atraídos por las nuevas manifestaciones estéticas, el jazz era toda una novedad, no sólo en los salones de baile del México de los años veintes sino en los patios de vecindades y condominios. En un artículo llamado “El jazz en México”, firmado por *Jacobo Dalevuelta* y publicado en *El Universal Ilustrado* el 3 de julio de 1924, se narra la amarga experiencia que compartió el músico Vicente Lerdo Tejada con Manuel Barajas y con el mismo autor al descubrir que el jazz no sólo había invadido “los grandes salones dorados”, sino también, las fiestas de quinto patio de las vecindades:

-Por fortuna –decía (no recuerdo si Barajas o Lerdo)-, esta ignominia no llegará hasta el pueblo.

-Evidentemente. En el “quinto patio”, seguirá reinando el danzón, la danza “calabaceada”, el viejo y querido vals de la época de los románticos [...]

Nos equivocamos. El jazz llegó hasta la vecindad y el peligroso microbio invadió el organismo de nuestras interesantes gentes de abajo [...] Y murieron las dulces mañanitas que ejecutara la orquesta del peluquero de la esquina; se acabó el muelle despertar de aquellos tiempos del vals “Sobre la olas” y de las danzas poéticas y bellas de Elorduy [...] Y es la música que impera, el shimmy quintopatiero es odioso. Lo primero que hace uno es sacar el sombrero oculto en

¹¹¹ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 51.

¹¹² Antonio Jiménez Millán, “La generación del 27”. *Litoral*, p. 187.

el bolsillo del pantalón y salirse rabiando, echando pestes. Ya en la sombría vecindad donde se celebra el san de una Lupe, no se puede vivir la hora nacional. Ya no son las gatitas pintadas por Villasana, de que habla Gutiérrez Nájera, ni las chinas de Guillermo Prieto (el viejo, naturalmente). Nuestras gentes [sic] de abajo están ahora sufriendo la metamorfosis del momento. Todas hablan del jazz y tienen como novios a los choferes, los dictadores del tráfico y de la vida de los peatones.¹¹³

En *El movimiento estridentista*, List Arzubide describe una fiesta en un patio de una vecindad que frecuentaban los estridentistas donde claramente podemos deducir que se tocaba música jazz:

Mujeres de los bailes del edificio México... Mujeres de los estridentistas.

Sobre el quinto patio de un casillero de apartamentos –comunidad económica- endomingado de tendedores, cogidos de la mano de los montes que cuidaban adustos de la moral de la fiesta, se celebraban los bailes. Niñas cinemáticas, superpelonas ultraescotadas y ultrazanconas, llenando el exangüe patinillo, vestidas de princesas por la luna; allá dentro, enjaulados por el decoro, los músicos declaraban un motín de improviso; explotaba el magnesio de los latones, y todos flotábamos desesperados, temiendo irnos a pique en la noche, en aquel barco ebrio, lleno de banderolas de alegría que arrastraba la música.¹¹⁴

En otro texto estridentista en prosa, *El café de nadie* de Arqueles Vela, encontramos también otra mención al jazz. Sin duda uno de los primeros textos en prosa de corte vanguardista en México, publicado en 1926:

De cuando en cuando llega, desde el otro piso ideológico, una ahogada carcajada femenina que, como el JAZZ-BAND, quiebra en los parroquianos las copas y los vasos de su restaurant sentimental¹¹⁵.

El jazz, como un instrumento seductor y al mismo tiempo terrible que rompe y traspasa esa composición sentimental humana, aparece como algo muy parecido a lo que Gómez de la Serna escribiría en su *Jazzbandismo* en años posteriores:

Las notas del jazz machacan toada nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalología.

¹¹³ Jacobo Dalevuelta, "El Jazz en México". *El Universal ilustrado*, p. 23, 44.

¹¹⁴ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 22.

¹¹⁵ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. 122.

El martillo pilón de la orquesta jazzbandista deshace piedras de nuestra alma, que son más difíciles de disolver que las de nuestro hígado.¹¹⁶

Un poema de gran importancia por su temática y su hechura es “T.S.H” de Manuel Maples Arce. Francisco Mora se refiere a él de esta manera:

Este poema tiene, por un lado, un valor histórico, puesto que fue el primero transmitido radiofónicamente en México, y por otro, un valor literario, por su originalidad temática.¹¹⁷

“T.S.H.” forma parte del último poemario estridentista de Maples Arce publicado en 1927; sin embargo, fue conocido en el mes de mayo de 1923 en un programa de radio:

“T.S.H”

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión del inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas.

T.S.H.
de los pasos
hundidos
en la sombra
vacía de los jardines.

El reloj
de la luna mercurial
ha labrado la hora a los cuatro horizontes

La soledad
es un balcón
abierto hacia la noche.

¿En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?
Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado.

¹¹⁶ Ramón Gómez de la Serna, “Jazzbandismo”, p. 47.

¹¹⁷ Francisco Mora, *op. cit.*, p. 51.

Mujeres naufragadas
 que equivocaron las direcciones
 trasatlánticas;
 y las voces
 de auxilio
 como flores
 estallan en los hilos
 de los pentagramas
 internacionales.

El corazón
 me ahoga en la distancia.

Ahora es el “Jazz-Band” de Nueva York;
 son los puertos sincrónicos
 florecidos de vicio
 y la propulsión de los motores.

Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!

El cerebro fonético baraja la perspectiva accidental de los idiomas.
 Hallo!

Una estrella de oro
 Ha caído en el mar.¹¹⁸

Es obvia la diferencia que guardan los poemas de Maples Arce con los de Kin Taniya; sin embargo, en ambos poetas encontramos símbolos de la modernidad. Y el jazz, por supuesto, como un elemento más de la cultura actual de la época: <<Ahora es el “Jazz-Band”/ de Nueva York;/ son los puertos sincrónicos/ florecidos de vicio/ y la propulsión de los motores>>. Esta frase integra la materia prima de la que se compone la nueva estética: las grandes ciudades, los puertos, los motores y el jazz-band.

¹¹⁸ Maples Arce, *Las semillas del tiempo*, pp. 60-61.

3.4 EL JAZZ COMO TEMA

El jazz no sólo formó parte del vocabulario poético del estridentismo sino también fue uno de sus temas y motivos poéticos. Un claro ejemplo de ello es el poema de Salvador Gallardo: “Cabaret”, el cual se encuentra en un poemario llamado *El pentagrama eléctrico*¹¹⁹ publicado en 1925. List Arzubide narra así en *El movimiento estridentista* la adhesión de Gallardo al estridentismo:

Maples Arce recibió un día la carta sin rumbo fijo enviada por list arzubide, presentándole un compañero; las señas coincidían: un rostro alejado de abandono, donde los espejuelos se empañaban de citas de mujeres. Entregó sus credenciales: dos poemas estridentistas abarrotados de asombros viajeros, y regresó a los abrazos de paga; era el Dr. Salvador Gallardo.¹²⁰

El lenguaje poético de Salvador Gallardo también incluía objetos que representaban la modernidad, sin embargo, la poesía de Gallardo tenía una diferencia en su lenguaje con el resto del grupo. Luis Mario Schneider la destaca de esta manera:

El Pentagrama eléctrico tiene cierto ambiente original, pues la profesión de médico del autor determina parte del lenguaje. Esto es aplicable, en especial a la utilización de sustantivos como seno, vientre, erección, epilepsia, flagelo, que suelen asociarse a adjetivos y verbos de significados parecidos. Todo ello crea un clima erótico y fisiológico que distingue sobremanera la poesía de Gallardo de la del resto de los estridentistas.¹²¹

Veamos ahora el poema “Cabaret” de Salvador Gallardo.

El jazz extiende su lecho clandestino
 Y teje una maraña de deseos
 Una corriente voltaica
 se desprende de la pila de las vértebras
 y vibra en los timbres de los senos
 Las pupilas orgiastas
 eyaculan miradas
 Olvidada pareja

¹¹⁹ El título de este poemario es tomado de un poema de Maples Arce “En la dolencia estática”

¹²⁰ List Arzubide, *El movimiento estridentista*, pp. 35-36.

¹²¹ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. XXVI.

bebe su romanticismo
 en vasos de cerveza
 Los reflectores confusos
 rompen la piñata de la aurora
 que vierte sobre la orgía
 sus confetis policromos
 Afuera una bandada de autos
 Boz-te-za [sic]
 y el Cabaret del
 cielo
 chimean las estrellas.¹²²

El jazz aparece como un ser que se expande como la noche y se extiende en el mundo del ensueño y la pasión, pero de una manera clandestina, porque es prohibido. En los siguientes cuatro versos tenemos que el jazz despierta esa <<corriente voltaica>>, la energía eléctrica y vital que vive en la base de la columna vertebral -conocida en oriente como “kundalini”- y que se erige por la columna vertebral, se expande por el cuerpo, vibra en <<los senos>> y encuentra una salida por los ojos: <<eyaculan las miradas>>. Es la energía sexual.

Después tenemos una descripción del espacio oscuro fragmentado por destellos luminosos, donde la luz cae sobre esa fiesta de sensualidad: <<Los reflectores confusos/ rompen la piñata de la aurora/ que vierte sobre la orgía/ sus confetis policromos>>.

Casi al término del poema, la tipografía que emplea el poeta al escribir <<Cabaret>> con mayúscula y dividir el verso para colocar al <<cielo>> en la parte inferior, produce el efecto de que el cielo es quien baja. Tenemos entonces la sugerencia de que el Jazz tiene la capacidad, no de subir al hombre al cielo, sino de bajar el cielo al mundo del hombre. Y si además volvemos los ojos hacia las tribus africanas, cabe señalar que sus dioses no se encontraban en lugares invisibles y lejanos; para los africanos sus dioses se encontraban en la tierra, en los árboles, en la lluvia, en el viento, en el sol, etc.; en el mismo plano que los hombres. De tal manera, podemos comparar al jazz con el

¹²² En Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, pp. 114-115.

brujo o “chamán” de la tribu que hace el llamado y activa esa energía; entonces se despierta el cielo entre los hombres, y tal vez esa <<olvidada pareja>> que aparece en el poema es el hombre y el cosmos, y el Jazz se vuelve entonces la unidad entre la excitación pasional, amorosa y carnal, con la exaltación espiritual y cósmica.

El poema “Cabaret” alude a los espacios en los que se tocaba jazz en aquellos años. Las tabernas improvisadas que fabricaban los negros para reunirse a escuchar, bailar y tocar jazz eran descalificadas por los sectores conservadores; eran consideradas “antros de vicio” y perdición, y aunado a esto el racismo imperante, la música jazz terminaba siendo “música de razas inferiores”, música que va directamente “a los instintos y no al espíritu”. Sin embargo, en el poema de Gallardo encontramos que el jazz es la incitación hacia la unión entre el cosmos y el humano.

Veamos ahora un poema de Kin Taniya. “Hamaca” pertenece al poemario *Avión*, publicado en 1923 y que integra poemas de 1917 hasta la fecha de publicación.

HAMACA

sudor
 caricia fría
 y el hamaca
 balan de mi
 céo
 más lentamente
 dulce esclava
 el tibio aliento
 abanico perfumado
 cantar sin llorar
 Dinah mi amada
 hojas por todas partes
 mezco [sic] a mis sueños
 b a j o u n t o d o d e p a l m e r a s v e r d e s
 flores por todas partes
 atmósfera cargada de cálidos olores
 rosas gardenias
 y tu perezoso cuerpo
 ¡oh!

las señoritas se desmayan
 en este jardín demasiado embalsamado
 frutas por todas partes
 en los árboles
 y tu cuerpo abandonado
 dame mandarinas de oro
 plátanos rosados
 y ese mamey
 tan rojo
 o tan tierno
 arder
 bajo la presión de tus gruesos labios rojos
 lentamente
 tus párpados violetas
 caen como dos abanicos perfumados
 Dinah
 tu cuerpo es de ébano caliente
 asoleado como un jardín de África
 aprieta fuerte
 mi negra desnuda
 me más ¹²³

o

A raíz de que el jazz comienza a ser un espectáculo bastante lucrativo, aparecen los centros nocturnos donde ya no se baila jazz con una pareja, sino, más bien se paga por ver bailar jazz a mujeres semidesnudas.

En un artículo titulado “*Crónicas de Nueva York. LA DIOSA DEL JAZZ*” publicado el 3 de julio de 1924, se menciona que el jazz es el nuevo ritmo “que estalla en las actividades mentales, sociales y comerciales de Estados Unidos, desde que acabó la gran guerra y el dinero [...] ¡Es la etapa histórica del jazz!”. Se refiere más adelante a una bailarina llamada “Thelma”, considerada figura sobresaliente de esta música por ser aclamada en los teatros importantes de Nueva York:

Y entonces “Thelma”, con sus diez mujeres del sur, hizo una liturgia del jazz, estableciendo la nueva estética del ritmo incoherente y, sin embargo, capaz de mostrar un atisbo nuevo... “Thelma” subrayó a Nueva York y transformóse, de pronto, en la suprema sacerdotisa de la estética nueva. Héla [sic] aquí danzando casi desnuda ante los halagos ríspidos del saxofón; trazando figuras extrañas con sus pies sonrosados...¹²⁴

¹²³ En Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, pp. 78-79.

¹²⁴ Gastón Rey, “Crónicas de Nueva York. La Diosa del Jazz”, *El Universal Ilustrado*, p. 27.

El jazz, a través de la danza, como una nueva estética, no sólo se resumía a una “bailarina blanca”, sino que proponía un nuevo estereotipo de belleza femenina: la mujer africana. Así, la danza del jazz con carácter erótico fue iniciada por mujeres de piel oscura. Este acto fue también un “schok” para la sociedad norteamericana, conservadora y racista. ¡Nada más y nada menos que una mujer negra desnuda como símbolo de erotismo y belleza! Y el poema de Kin Taniya habla sobre este asunto.

Por la estancia de Kin Taniya en el país norteamericano podemos suponer que estaba cercano al fenómeno comentado arriba, y como todo un vanguardista, escribe un poema donde exalta el cuerpo de la mujer negra como un símbolo de erotismo y belleza ante una sociedad racista que pensaba todo lo contrario.

El jazz era “Ritmo intrascendente que muere a flor de piel sin llegar al corazón”; “se dirige únicamente a excitar el movimiento físico”, “es excitativa de los instintos bajos del hombre”, son algunos juicios de músicos académicos con respecto al jazz. Sin embargo, a diferencia de éstos, los estridentistas tradujeron esa estimulación al cuerpo producida por el jazz y los ritmos importados de Norteamérica en sensualidad y erotismo. En la novela *El Café de Nadie* Arqueles Vela describe una atmósfera llena de sensualidad creada precisamente por la música negra y la danza:

-Eso es. Te mueves imantada por la música, atraída por la música. Parece que presientes los huecos del vals, las evasivas del fox, las languidescencias de los “blues”. Te introduces por sus recodos y sales de ellos, al mismo tiempo que las notas. En el “charleston”, juegas a la comba de la música.

Cuando se baila contigo se tiene la sensación de que se es el juguete automático del trombón, del saxofón, del violín, etcétera. Los sonidos del violín te adelgazan y te hacen flexible, los del saxofón insuflan y prolongan tu cuerpo infinitesimal, los del trombón te alejan y te acercan, alternativamente, de los brazos de tu compañero.¹²⁵

¹²⁵ En Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, pp. 131.

ebrios
 de
 obscuridad

 escarbé en sus brazos
 y Ella no floreció en la 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
 arrebuajados al viento
 de una inquietud espectacular
 y
 desunidos de los brazos múltiples
 bajo la soplada 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.¹²⁶

Los sonidos, los objetos ciudadanos y los sentimientos del “yo” lírico se funden y recrean un mundo etéreo. El poema es una narración donde las acciones se van dando sucesivamente, con lo que se percibe un efecto dinámico. Las prosopopeyas reflejan las emociones de poeta: <<las aceras volcaban/ el amor/ de los mostradores impacientes>>, <<y descendimos por la escalera de nuestra/ ambigua desolación>>, <<me estrujó el

¹²⁶ List Arzubide, *Poemas estridentistas*, pp. 61-63.

abandono/ de la ciudad de su avidez/ nada quedaba mío/ en los apartamentos/ de sus caricias noveladas>>.

En el poema están presentes tres tipos de sonidos: los gritos, las voces y la música. Al principio tenemos un sonido burdo y estruendoso: <<gritos ambulantes>>. Después, en un contexto erótico, encontramos la mención del Jazz: << La guillotina de su falda / cayó sobre la última hora de los taxímetros / huimos hacia la realidad sintética del Jazz>>

Lo sintético remite a lo artificial, a lo no natural, a lo fabricado por la mano del hombre. El jazz aparece entonces como la emulación de una realidad recreada, inventada; un mundo subjetivo e íntimo, donde se refugian los amantes. El jazz es la entrega al placer de la pareja amorosa.

En medio del Jazz y de las voces se oye un grito que no es burdo como el primero, sino una respuesta al llamado sensual convocado por el Jazz: <<se dislocó el grito de su lujuria>>. La música entonces adquiere un carácter visual: <<y vi en el panorama de la música / flamear la bandera / de su voz>>. Enseguida aparece la separación anunciada por un <<violín suicida>> que simboliza también un grito, pero éste es distinto de los dos anteriores porque esa característica aguda del instrumento provoca una sensación de objeto filoso y cortante como una navaja, que da la sugerencia de la separación de la pareja. Y al final del poema nos encontramos igual con otro grito pero que desaparece, se evapora. Aquí el sonido (el grito) adquiere un valor no solo auditivo sino tangible y visual. Como líquido se podría tocar y ver aunque fuera transparente. Y propiamente como el agua se evapora y desaparece: <<Se evaporó el grito de su blancura>>.

Los sonidos, los objetos se mezclan con los sentimientos del “yo” lírico y crean una atmósfera etérea, un tanto espectral, donde deambula una sombra de tristeza y de nostalgia después de un encuentro efímero de placer.

En el siguiente poema encontramos al jazz como un incitador al baile; sin embargo, ese contenido erótico y sensual de los poemas anteriores no aparece aquí. Este poema está más relacionado con los poemas abordados en el apartado anterior, pero su tema radica también en el jazz, aunque visto desde una perspectiva diferente. El jazz es percibido como una música cósmica.

Kin Taniya escribe un poemario dedicado a la radio que lleva por título el nombre de este invento. Lo abre con un poema llamado “Midnight frolic”, donde se distingue una utilización mayor de metáforas y figuras retóricas, sin dejar de conservar el tono lúdico que caracteriza la obra de este poeta.

“MIDNIGHT FROLIC”

Silencio
Escuchad la conversación de las palabras
en la atmósfera
Hay una insoportable confusión de voces terrestres
Y de voces extrañas
Lejanas

Se erizan los pelos al roce de las ondas hertzianas
Ráfagas de aire eléctrico silban
en los oídos

Esta noche
al ritmo de los jazz-bands de Nueva York
la luna bailará un fox-trot

¡SI LA LUNA Y JÚPITER Y VENUS Y MARTE
Y SATURNO CON SUS ANILLOS DE ORO !

El sistema planetario será un abigarrado cuerpo de
« ballet » que girará todo al compás de una luz musical

NOCHE DE FIESTA
Yo tendré que ir de frac

Pero ¿quién será mi pareja en este «midnight-frolic» astral?¹²⁷

¹²⁷ En Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. 97.

El *frolic* es una fiesta campestre en la que la gente se divierte jugando y bailando. Estas fiestas tienen su origen en las comunidades de esclavos negros, quienes se reunían en una choza para tocar y bailar. El jazz se convierte en la música del cosmos por las ondas hertzianas que viajan por el espacio e incitan a los astros a danzar. Aquí también se da esa unión del cosmos y el hombre a través del jazz: << Pero ¿quién será mi pareja en este «midnight-frolic» astral ?>>.

Encontramos una correspondencia con el poema “Cabaret” de Gallardo en el sentido que ambos conectan al hombre con el cosmos a través del jazz.

3.5 RELACIÓN ESTÉTICA ENTRE EL POEMA ESTRIDENTISTA Y EL JAZZ. LA SÍNCOPA Y LA PALABRA “ANTIPOÉTICA”

Antonio Muñoz Molina dice que <<no es preciso escribir sobre jazz para hacerlo presente en la literatura>>. ¹²⁸ El jazz no sólo estaba vinculado al estridentismo porque aparecía constantemente en obras estridentistas o porque se escribía de él tácitamente, sino porque la poesía estridentista posee, en especial, un elemento característico del jazz. El mismo Maples Arce lo señala en su artículo “Jazz=XY”:

En el jazz, la sugerencia de ruido, para los oídos educados en el simplismo de las expresiones musicales melódicas y armónicas, depende de la realidad auditiva producida por la sincopación y fusión de los ritmos (elemento estridentista). ¹²⁹

El Jazz rompe las convenciones de la música que se venía haciendo con la síncopa ¹³⁰. Según investigadores, este elemento musical, proveniente de la música africana, escandalizó a los académicos. La síncopa transgredía el lenguaje musical. Los estridentistas hicieron lo mismo con el lenguaje poético.

Una de las aportaciones más importantes que hicieron los estridentistas a la literatura mexicana fue crear un nuevo vocabulario poético. En una entrevista realizada por Francisco Mora, Luis Mario Schneider destaca de la siguiente manera el aporte estridentista a la literatura nacional:

-¿Qué novedades se dan en el estridentismo que no se producen en ningún otro movimiento de vanguardia, especialmente en el aspecto formal?
-En cuanto a estructuras poéticas, el estridentismo no aportó a la vanguardia internacional como aportó a la renovación nacional del lenguaje. Todo el simultaneísmo, el estridentismo, la propia palabra lo dice, el bullicio, la bocacalle, el avión, todos los aparatos eléctricos eran antipoéticos, no se utilizaban porque no tiene carga ni fuerza lírica. Todo esto lo introducen ellos en el ámbito mexicano y obligan realmente a que el lenguaje poético nacional se transforme. Yo creo que, después del estridentismo, muchos de los Contemporáneos utilizaron el vanguardismo. A Elías Nandino, a Pellicer, e

¹²⁸ Antonio Muñoz Molina, "El jazz y la ficción". *Revista de Occidente*, p. 22.

¹²⁹ Manuel Maples Arce, "Jazz=XY". *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924, p. 15.

¹³⁰ Recordemos que la síncopa, en la música, es la acentuación de un tiempo débil.

incluso a la generación de González Martínez los obligó a que escribieran con ese nuevo tipo de lenguaje.¹³¹

Por otro lado, el profesor Ruffinelli dice que hay en la poesía símbolos que reflejan las concepciones estéticas y sociales, y el sentido ideológico de las épocas; así el estridentismo refleja lo anterior claramente en su poesía:

Los cisnes de Rubén Darío, si bien no reflejaron, al menos caracterizaron una época de efluvios parnasianos; el vanguardismo en los años veinte pasó a cantar a una verdadera modernidad, la de las máquinas, los progresos científicos y tecnológicos. De repente irrumpen en el lenguaje y la imaginería literaria las locomotoras, los telégrafos, los ascensores eléctricos, los aviones, o se señorean las grandes ciudades cosmopolitas con sus calles y esquinas, con sus cafés de reunión.¹³²

Así, el vocabulario poético de los estridentistas está construido por palabras propias de una nueva época que describían el ambiente que se respiraba en el momento actual. Los estridentistas daban fuerza poética a los nuevos objetos tecnológicos que pertenecían al catálogo de términos “prosaicos”, aunque les costara en principio el desdén de la crítica literaria y de los poetas institucionales.

El lenguaje del jazz en su inicio, también fue incomprendido:

Para la persona no iniciada, un conjunto de jazz produce una extraña mezcla de sonidos en la que cada músico de la banda suele elegir una tangente propia. La reacción común es preguntar: “¿Pero dónde está la melodía?” El oyente puede marcar con el pie el ritmo subyugante y hasta descubrir que sus sentimientos responden a algo indefinible en la música. Pero desde el punto de vista intelectual no tiene la más remota idea de lo que ocurre.¹³³

Ahora bien, si establecemos una analogía entre las síncopas y las palabras <<antipoéticas>>, podemos decir que los poemas estridentistas son sincopados, o mejor dicho, están contruidos con síncopas. O sea que la síncopa es a la música lo que la antipoesía es a la literatura, y que los poemas estridentistas son como esas melodías

¹³¹ Mora, p. 148.

¹³² Ruffinelli, p. 180.

¹³³ Charles Boeckman, *Breve historia del Jazz*, p .91.

jazzistas sincopadas que desequilibraban a los oídos no acostumbrados a la síncopa ni a la nueva poesía.

Para hacer más claro este punto podemos establecer diferentes tipos de síncopas en la poesía estridentista: las síncopas léxicas, las síncopas fonéticas y las síncopas semánticas

3.5.1 SÍNCOPAS LÉXICAS

Las síncopas léxicas son aquellas palabras que no contenían carga poética para la poesía de ese entonces, y que los estridentistas comenzaron a incluir en sus poemas. Los neologismos, los números, los préstamos de otras lenguas y la terminología de la ciencia en el discurso estridentista, los aparatos eléctricos, los inventos nuevos, etc., integran este grupo.

Era común encontrar en Maples Arce terminología del lenguaje científico en las exposiciones de sus propuestas estéticas.

[...] teoría del sonido (vibración regular de los cuerpos en su disposición de equilibrio) como en álgebra cantidades-hipótesis; en plástica volúmenes, calidades y dimensiones; en poesía, imágenes directas, indirectas, multánimes, etc., más una raíz cúbica (expresión neo-plástica) de los ritmos sincrónicos sincopados en sus descomposiciones tonales.¹³⁴

Uno de los aportes que hicieron los estridentistas con el que alteraron el orden tradicional de la poesía no fue la inclusión de préstamos lingüísticos de otras lenguas (en su mayoría, del inglés), sino, de neologismos que ellos mismos inventaban por medio del aglutinamiento de palabras; con lo que propiciaban un desconcierto en el lector o en el oyente.

Rodolfo Mata ubica dos tipos de neologismos inventados por los estridentistas:

¹³⁴ Maples Arce, “Jazz YX”, p. 15.

[...] por derivación: despetelar (un crisantemo), horoscópicamente, fox-troteante, literaturípedos, estilicidio, sintaxicidio, ideocloróticamente, etc. También tenemos neologismos por crasis como “incohercible” (incoherente + incohercible) y “extrabasal” (extravasar + basal). No en balde Borges consideró que el estridentismo era un “diccionario amotinado, la gramática en fuga”.¹³⁵

Además de las palabras, el hecho de escribir alguna cifra con números ordinarios, ocasionaba en su lector un impacto parecido al que producían los caligramas dadás y cubistas. De tal manera que titular un poema “80 H.P.”, “11:35 P.M.”, “4681”, o incluir en un poema <<10.000 para mañana>>, <<13 veces>>, <<3,000 años>>, etc., también era considerado *antipoesía*.

Jorge Ruffinelli cuenta que “hablar en 1922-1927 de ‘transatlántico’, ‘telégrafo’, ‘aviones’, ‘clacson’ era poesía novedad y resulta extraño que muchos adujeran que aquella poesía no era *poesía*”.¹³⁶

Hay otras síncopas léxicas que resultan bastantes agresivas y violentas, pero que reflejan de alguna manera la época intensa que se vivía en el ámbito cultural y político. Los textos de Maples Arce nos dan varios ejemplos de ello: <<menstruaciones intelectuales>> (*Actual 1*), <<la falange de los lame-cazuelas literarios>> (“El movimiento estridentista”), <<escupen pendejadas>> (*Andamios Interiores*), <<los asalta-braguetas literarios>>, <<los discursos marihuanos de los diputados/ salpicaron de mierda su recuerdo>> (*Urbe*), <<CAGUÉMONOS>> (*Manifiesto 2*), etc. Estos son unos pocos ejemplos.

Hay que resaltar que si bien podríamos hacer una lista interminable de síncopas léxicas, ésta guardaría gran semejanza si hiciéramos lo mismo con poesía contemporánea del siglo XXI.

¹³⁵ Rodolfo Mata, p. 150.

¹³⁶ Ruffinelli, p. 181.

3.5.2 SÍNCOPAS SEMÁNTICAS Y FONÉTICAS

Hasta aquí hemos visto cómo los estridentistas incluyeron el jazz en su vocabulario poético junto con neologismos característicos de la vida moderna, y cómo el jazz ha sido motivo y tema de poemas estridentistas; al igual, hemos visto que uno de los aportes destacables del estridentismo fue introducir un vocabulario nuevo en la poesía mexicana. Otro aporte consistió en emplear nuevas imágenes en el universo metafórico de la poesía mexicana de los años veintes.

En la cuestión rítmica los estridentistas no innovaron gran cosa porque el verso libre ya había sido trabajado con anterioridad por Amado Nervo, López Velarde y, Juan Tablada. El mismo Maples Arce declaró que siguió empleando en sus poemas las formas métricas utilizadas hasta ese entonces: el heptasílabo, el endecasílabo y el alejandrino.¹³⁷ Esther Hernández Palacios considera que los estridentistas tampoco trasgredieron la sintaxis ni la gramática en sus poemas, y que el aporte fundamental estridentista se encuentra en el nivel semántico de su poesía y no en el léxico, como ha señalado la mayoría de los críticos:

... rápidamente podemos percatarnos de que no radica en el léxico el peso más fuerte, el centro de la dinamización, de la actualización de la innovación, el planteamiento de vanguardia de la poesía estridentista.

Tanto Maples Arce, como los demás poetas estridentistas, afirmaron en diferentes ocasiones que intentaban una poesía abstraccionista, y por esto entendían una poesía de “sucesión de imágenes”, de “música de ideas”. En el nivel de la imagen, repito, se centra pues la esencia de esta poética.¹³⁸

Las imágenes pertenecen al campo semántico de los poemas; así el jazz, a través de la síncopa, está presente en las imágenes poéticas estridentistas. Para entender esto debemos remitirnos nuevamente a la poética estridentista. Esther Hernández Palacios

¹³⁷ Cf. Maples Arce, *Soberana Juventud*, p. 125.

¹³⁸ Esther Hernández Palacios, “Acercamiento a la poética estridentista”. *Estridentismo memoria y valoración*, p. 142. Me estaré apoyando fundamentalmente del estudio de la profesora Esther Hernández Palacios, por lo que iré haciendo paráfrasis de sus disertaciones.

retoma de una entrevista las declaraciones de Maples Arce donde éste afirma que su mejor poema es “Prisma” y expone en qué consiste la poética estridentista:

La poesía en sí, es la exposición sucesiva de las imágenes equivalentistas- Reducción al absurdo ideológico. Raíz cuadrada de un coeficiente ideológico–multiplicador común, diferencial de la imagen ,a) [sic] directa simple, b) directa compuesta, c) indirecta simple-plano de superación. Relación y coordinación intra-objetiva. Synesthesia (superación de los sentidos); cenestesia (fatiga intelectual).¹³⁹

Para la investigadora, en “Prisma” se encuentran las imágenes que corresponden a la poética estridentista, y en un cuadro sinóptico, las clasifica y expone cómo funciona cada una de las categorías¹⁴⁰:

- | | | | |
|-------------------------------------|---|-------------|-----------------------------------|
| 1. Directa simple | | | |
| 2. Directa compuesta
(multánime) | { | lineal | por equivalencia |
| | | múltiple | {
por acumulación
(cubista) |
| 3. Indirecta | { | sinestésica | |
| | | abstracta | |

Ahora veamos el poema de Maples Arce para ir analizando las imágenes según el cuadro. “Prisma” es el poema con que abre el poemario *Andamios Interiores. Poemas radiográficos*, publicado en 1922:

Prisma

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

Margaritas de oro
deshojadas al viento.

¹³⁹ Manuel Maples Arce, "¿Cuál es mi mejor poesía?", p. 38.

¹⁴⁰ V. Hernández Palacios, *op. cit.*, pp. 134-157.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
¡Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca.
¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
refractado en las lunas sombrías de los espejos;
los violines se suben como la champaña,
y mientras las ojerías sondan la madrugada,
el invierno huesoso tiritita en los percheros.

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo

naufraga en el agua
del silencio.

Tú y yo
coincidimos
en la noche terrible,

meditación temática
deshojada en jardines.

locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

Y todo se dilata en círculos concéntricos.¹⁴¹

¹⁴¹Manuel Maples Arce, *Las Semillas del tiempo*, pp. 35-37.

En el primer grupo del cuadro se encuentran las metáforas, metonimias y sinédoques que se utilizaban en la poética tradicional. Estas imágenes no representan ningún cambio en la poesía convencional; en cambio sí lo hacen las siguientes. Según Esther Hernández: <<hora>>, es por medio de una metonimia <<tiempo>>; <<hora gris>>, por medio de una metáfora lexicalizada, << hora triste>>; <<derraman>>, es por medio de una metáfora, <<se separan [sic] se extienden, se esparce>>.

El segundo grupo se divide en dos: lineal y múltiple. Las imágenes de la primera división siguen perteneciendo a la poética tradicional: <<palabras mojadas>> por metonimia son palabras con llanto, o sea, brazos de la mujer que emite palabras con llanto; <<la locura de Edison a manos de la lluvia>>, es metáfora de la invención de Edison (el teléfono), y este último, al mismo tiempo, es metonimia de los cables del teléfono.

En el segundo grupo, apunta Esther Hernández, entramos al terreno de la semántica de la poesía estridentista. Aquí, este tipo de imágenes o figuras compuestas, están constituidas por un conjunto de imágenes inseparables las unas de las otras que dan sentido a la imagen compuesta múltiple. Esther Hernández, hace aún otra subdivisión de acuerdo a la manera en que se presentan estas figuras: por equivalencia, y por acumulación. Veamos algunos ejemplos del primer subgrupo: <<la estrella del recuerdo/ naufragada [sic], en el agua/ del silencio>>. Si <<la estrella>> es metonimia del cielo, del espacio, de la luz, del brillo, etc., y estos últimos sustantivos son además metáforas de una presencia brillante en el cielo, entonces la decodificación del enunciado poético quedaría de la siguiente manera: “la presencia brillante del recuerdo”. Con base en lo anterior se deducen las siguientes equivalencias, según Esther Hernández: estrella es a recuerdo como agua es a silencio, así, los dos primeros elementos se ubican, uno en el cielo y el otro en la tierra.

Por acumulación tenemos: <<el cielo es un obstáculo para el hotel inverso/ refractado en las lunas sombrías de los espejos>>. La investigadora explica esta imagen de la siguiente manera:

Este tipo de imagen no puede leerse mediante la disección, es en bloque como cada uno de los elementos adquiere un sentido, recupera la lógica lingüística poética y de la realidad. [...] Lo “real” es la imagen refractada en el espejo, y lo que lo obstaculiza, lo “irreal” es el cielo. Realidad e irrealidad, denotación y connotación se unen en una imagen cubista.¹⁴²

“La imagen indirecta” es la tercera categoría que propone la profesora. Según ella, con este tipo de imagen los estridentistas rompen con la poética tradicional. Estas imágenes consisten en crear un mundo que no tiene referente en la “realidad”; refuerzan la función poética del lenguaje para crear un mundo poético, una realidad poética. Esto explica las innumerables descripciones poéticas de escenarios “super-urbanizados” cuando el escenario real del México de aquel entonces no era aún una enorme ciudad. Esta categoría, a su vez, se divide en dos tipos de imágenes: sinestésicas y abstractas. Las primeras, comenta Esther Hernández, aparecieron con los poetas simbolistas por lo que no son exclusivas del estridentismo, pero marcaron la ruptura con la poética tradicional. En palabras de Michel Le Guern, la profesora Hernández Palacios, define la sinestesia como la <<Correspondencia apreciada entre las percepciones de los diferentes sentidos, con independencia del empleo de las facultades lingüísticas y lógicas>>¹⁴³. Y propone el siguiente ejemplo:

El silencio amarillo suena sobre mis ojos

Donde, explica la investigadora, “Silencio / suena amarillo / ojos, están basados en una relación perceptiva que nos es posible desglosar”¹⁴⁴.

¹⁴² Hernández Palacios, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴⁴ *Ibid.*

Las del segundo tipo, las llamadas abstractas, son las propiamente nuevas, crean nuevas realidades y se cumplen en sí mismas, dice la profesora, y propone el siguiente ejemplo:

El amor y la vida
son hoy sindicalistas
y todo se dilata en círculos concéntricos

Esther Hernández deduce del análisis de esta estrofa que estamos frente a varias imágenes pero no es posible reducir ninguna de ellas porque se está creando una nueva realidad.¹⁴⁵

Con base en lo anterior podemos resumir que el principal tipo de imagen estridentista es la abstracta, que pertenece al grupo de las imágenes indirectas; después la que se da por acumulación (o sea la imagen cubista), que pertenece a la división de las imágenes múltiples, derivada esta última de las categoría de la imagen directa compuesta (multánime).

Entonces, en relación con mi estudio podemos deducir que las síncopas semánticas en los poemas estridentistas son las imágenes indirectas abstractas, y las directas compuestas dadas por acumulación.

Con el análisis de la profesora Esther podemos constatar que no era casualidad lo que Maples Arce escribiría dos años después de publicar *Andamios interiores*, donde expone la importancia del ritmo musical en la poética estridentista. Me refiero al texto citado páginas atrás, “Jazz=XY”:

En esta igualación explosiva del enunciado poemático neo-musical-jazz-XY, etc., XY, sólo representa una proposición constructiva: teoría del sonido (vibración regular de los cuerpos en su disposición de equilibrio) como en álgebra cantidades-hipótesis; en plástica volúmenes, calidades y dimensiones; **en poesía, imágenes directas, indirectas, multánimes, etc., más una raíz cúbica**

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp.150-151.

(expresión neo-plástica) de los ritmos sincrónicos sincopados en sus descomposiciones tonales. La técnica del poema musical, así reducida a expresión ecuativa, tiene los caracteres de abstracción, universalidad y comprobación, fundamentales a todo sistema.¹⁴⁶

En este párrafo podemos notar una asimilación de las imágenes directas, indirectas, etc., con la fusión de ritmos y la síncopa jazzista como parte sustancial de la poética estridentista.

Clemencia Corte Velasco retoma el estudio de la profesora Esther y lo que pretende es, por medio de la clasificación de las imágenes, corroborar si la poética propuesta por el fundador del estridentismo es practicada por los demás integrantes del grupo. Pretende descubrir si la teoría se sustenta en la práctica.

Somete a prueba otros poemas, considerados como los más representativos de los poetas estridentistas.

Retomaré los ejemplos que Clemencia Corte propone para resaltar la asimilación entre la imagen estridentista y la síncopa. Cabe mencionar que en este análisis también incluiré las síncopas ya vistas hace un momento.

El primer poema a analizar seguirá siendo “Prisma”

La siguiente imagen es una síncopa semántica, ya que Clemencia Corte propone que es un ejemplo de imagen múltiple pero al mismo tiempo, indirecta y abstracta, puesto que conduce a un absurdo y hace la imagen real irreducible¹⁴⁷:

Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,
Y la luna sin cuerda
Me oprime en las vidrieras.

Además de identificar las síncopas semánticas, también encontraremos en los poemas síncopas léxicas y síncopas que afectan el nivel fónico de los versos. Por ejemplo, en la

¹⁴⁶ Maples Arce, "Jazz=XY", p. 15. El subrayado es mío.

¹⁴⁷ Clemencia Corte Velasco, *La poética estridentista ante la crítica*, p. 103.

estrofa anterior, es notoria la aliteración en la “R”: <<parque, manubrio, engarrota, sombra, cuerda, oprime, vidrieras>>.

En las siguientes estrofas el poema describe un paisaje citadino:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
Flota en los almanaques,
Y allá de tarde en tarde,
Por la calle planchada se desangra un eléctrico.

Aquí hay dos imágenes, señala Corte Velasco, “ambas imágenes son indirectas abstractas y se encuentran unidas por la conjunción ‘y’”¹⁴⁸. En la anterior estrofa las síncopas semánticas serían <<la ciudad... almanaques>> y <<por la calle... eléctrico>>. Por otro lado tenemos las síncopas léxicas: <<insurrecta de anuncios>>, <<almanaques>>, <<calle planchada>> y <<eléctrico>>. Recordemos que las síncopas léxicas son aquellas palabras denominadas “antipoéticas”, integradas por neologismos, extranjerismos, palabras que remitieran a la modernidad, o simplemente palabras que para la poesía de ese entonces carecían de “fuerza lírica”.

Después sigue una estrofa en la cual encontramos los dos tipos de síncopas más la síncopa que afecta al nivel fonético del poema, a la cual le podemos llamar, síncopa fonética:

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
Se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
Y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
La noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

Este tipo de síncopa, al igual que la anterior, la localizamos en las aliteraciones recurrentes del poeta en las “rr”. Debemos comentar que en esta estrofa las “rr” presentan mayor fuerza sonora: <<enredadera>>, <<abraza>>, <<telégrafo>>, <<ruidos>>, <<descerrajan>> y <<recuerdo>>. Cabe mencionar que por medio de la

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

aliteración se da una especie de gradación y contragradación. La sugerencia de intensidad y estridencia se da con <<el insomnio>> que es una <<enredadera>> la cual crece discretamente en las “r” menos fuertes de <<abraza>> y <<telégrafos>> para tomar fuerza en “r” más explícitas de <<ruidos>> y <<descerrajan>>, con lo que esta última da la sugerencia de que los ruidos de afuera penetran en la habitación del “yo lírico” insoslayablemente; pero entonces, se da una contragradación inmediata al aparecer una palabra con menos fuerza en su “r”, la cual sugiere reposo de la acción: <<recuerdo>>. Esta sensación de reposo también es matizada por la rima asonante de versos alejandrinos.

Obviamente, podríamos llamar síncopas léxicas a las siguientes palabras: <<andamios>>, <<sinoples>>, <<telégrafos>> y <<descerrajan>>.

La síncopa semántica la tenemos en la imagen <<la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo>>.

La palabra prisma, por sí misma constituye una síncopa léxica y semántica. Léxica porque pertenece propiamente al vocabulario de la geometría, no utilizada entonces en la poesía tradicional, y semántica por que “a partir de una serie de imágenes aparentemente sin relación, se forma una imagen global como resultado de la luz refractada por la imaginación del poeta como sucede en un prisma. De esta forma el poeta siente todo, aprehende todo”¹⁴⁹. Por eso dice el “yo lírico”:

¡Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!

Recordemos que el estridentismo pretendía ser una “síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante” que “ilumine nuestro deseo maravillosos de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.106.

¹⁵⁰ “Actual 1”, en Schneider, *El estridentismo...*, p. 7-8.

En la siguiente estrofa encontramos más síncopas léxicas que semánticas:

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Siguiendo los pasos de Esther Hernández, Clemencia Corte señala que esta estrofa está compuesta sobre todo por imágenes directas simples: <<en aquella hora / gris>>, <<sus palabras mojadas...>>, <<y una locomotora...>>, por lo que pertenecen al tipo de imágenes de la poesía tradicional. Sin embargo las síncopas léxicas serían fáciles de adivinar: <<estaciones>>, <<locomotora>> y <<kilómetros>>.

En la siguiente estrofa, Clemencia Corte, al igual que Esther Hernández, muestra un ejemplo de “una imagen compuesta múltiple, relacionada con una imagen simple y una indirecta abstracta mediante acumulación (cubista)¹⁵¹:

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
refractado en las lunas sombrías de los espejos;
los violines se suben como la champaña,
y mientras las ojeras sondean la madrugada,
el invierno huesoso tiritita en los percheros.

En los dos primeros versos se da una imagen cubista en la que “no es posible separar sus elementos pues perderían su sentido”.¹⁵² En los versos restantes estamos por medio de metonimias y prosopopeyas ante el ritmo semántico tradicional. Ese “sin sentido” en la sucesión de las imágenes de los dos primeros versos forman en conjunto una síncopa semántica dada por la aparente disociación de sus elementos, pero sobre todo, por el paisaje de un mundo “irreal” que describe.

¹⁵¹ Clemencia Corte Velasco, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵² *Ibid.*, p. 108.

En las siguientes estrofas tenemos imágenes múltiples por equivalencia “donde -apunta Clemencia Corte- el recuerdo se pierde en el silencio como oposición entre el cielo y la tierra”;¹⁵³ sin embargo, debemos notar que aquí se da otra disociación entre las isotopías de cada imagen:

Mis nervios se derraman.
 naufraga en el agua
 del silencio.
 La estrella del recuerdo
 Tú y yo
 coincidimos
 en la noche terrible,
 meditación temática
 deshojada en jardines.
 locomotoras, gritos,
 arsenales, telégrafos.
 El amor y la vida
 son hoy sindicalistas,
 Y todo se dilata en círculos concéntricos

Aquí encontramos lo “prismático” del asunto. Tenemos primero las sensaciones físicas del “yo lírico” por medio de una metáfora <<se derraman>>, y el dibujo de su mundo interior, un estado de contemplación melancólica y nostálgica en medio de la noche silenciosa donde el recuerdo de la amada brilla como una estrella. Después tenemos el mundo exterior, “real”, donde <<locomotoras, gritos, / arsenales, telégrafos>> sugieren la idea de sonido o ruido; y que, en conjunto contrasta con la imagen de silencio nocturno y meditativo del poeta. Lo que nos da un efecto de mirada bifurcada, fragmentada. Entonces el poeta equipara en la misma perspectiva al mundo “real” o exterior, con el mundo “irreal” o interior: <<el amor y la vida / son hoy sindicalistas>>, reforzando así esa simultaneidad de la mirada.

¹⁵³ *Ibid.*

Y concluye que el contexto externo del hombre gira en torno a su mundo interior y su existencia: <<Y todo se dilata en círculos concéntricos>>. Y esto es precisamente lo que distingue a la poesía estridentista de las demás corrientes vanguardistas. No sólo describe la nueva modernidad, sino que recrea una realidad a través de un proceso de interiorización, sensibilización y asimilación del mundo exterior, por lo que sus síncopas no se limitan al campo de la lingüística y de la descripción, sino que forma imágenes que recrean una realidad no sensitiva, sino sensualizada. Clemencia Corte señala que en este poema además “se encuentran presentes todos los tipos de imágenes estridentistas. De hecho este poema resume la poética de *Andamios interiores*”.¹⁵⁴

El siguiente poema que veremos es de List Arzubide llamado “Esquina” que abre su poemario publicado en 1923 bajo el mismo nombre. Como bien apunta Clemencia Corte, Maples Arce prologó el libro de List con un texto llamado “Margen” con el que la da bienvenida a la poesía de List en la poética estridentista. Clemencia señala de la siguiente manera la naturaleza de la obra de List:

List Arzubide tomó muy en serio el precepto de crear y no copiar, de crear una “poesía pura de emociones imaginables [sic], sin relación episódica, ni situación objetiva”, 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.¹⁵⁵

El poema es el siguiente:

Esquina

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.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 138.

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 mis lágrimas.
 Lazaró-Lazaró
 El viaje Marte al fine 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 las sonrisas 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 cinco 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 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.¹⁵⁶

Clemencia Corte explica así el poema anterior:

List Arzubide se coloca justamente en una esquina de la ciudad. Los comentarios de la gente que pasa, el grito del chofer anunciando la ruta del camión, los cambios que han transformado a la ciudad en pocos años, unidos a la imaginación del poeta producen un vértigo de imágenes sin relación entre sí.¹⁵⁷

Podemos añadir además que lo que logra List es una especie de mirada “prismal” donde se percibe una “realidad” fragmentada. Con lo anterior me refiero a una realidad dentro del mundo poético, no afuera. La mayoría de las imágenes que encontramos son directas compuestas por acumulación, sin conexión entre unas y otras, lo que da como resultado, imágenes “multánimes”. List presenta un cuadro de la ciudad visto desde una perspectiva múltiple con un toque de humor y “desenfado”, donde los sonidos y las imágenes recrean un ambiente urbano. Podemos decir que las frases aparentemente “inconexas” van dando un ritmo sincopado en el discurso del poema. Si al proceso de la relación temática entre las imágenes de un poema la equiparamos con el ritmo uniforme, o sea al primer tiempo considerado en la música como el fuerte; el traslado al ámbito de la literatura lo podríamos bien llamar “ritmo semántico” –por así decirlo-; entonces podemos decir que la carencia de la congruencia de imágenes entre sí en el

¹⁵⁶ German List Arzubide, *Poemas estridentistas*, pp. 33-35. Me estaré remitiendo a esta fuente en las posteriores citas que haga del poema.

¹⁵⁷ Clemencia Corte Velasco, *op. cit.*, pp. 138-139.

poema, constituye una sucesión de síncopas semánticas que integran una composición sin “ritmo uniforme semántico” llamado “Esquina”.

Las síncopas léxicas, las síncopas fónicas, y las síncopas semánticas bien las podríamos aplicar en todos los poemas estridentistas -incluso en los poemas ya vistos en este estudio con anterioridad- lo que nos llevaría a una lista exhaustiva de imágenes poéticas. Lo que he pretendido es clasificar los poemas que sirvan como muestra de la división temática de mi estudio. Por eso, aunque los poemas soporten los tres niveles de análisis aquí vistos: el jazz en el vocabulario estridentista, el jazz como tema, y el jazz en la poética estridentista; coloco cada uno en un tema que funcione como muestra y ejemplo de estudio.

Capítulo IV: Conclusiones.

4.1 El estridentismo, la gran síncopa en el ambiente literario y cultural de México.

En este contexto apareció el estridentismo con su espíritu ansioso, escandaloso, vigoroso y estrepitoso; característico de las vanguardias. Como en el resto de las vanguardias, los postulados estridentistas consistieron en renovar la metáfora y en construir una poesía con un vocabulario a tono con la modernidad y las circunstancias de la época. Pero el estridentismo no solo pretendía cantar a las máquinas o edificios, sino crear una realidad a través de la mirada subjetiva del artista. Erróneamente son comparados con los futuristas, pero hay una distancia considerable entre uno y otro movimiento. Mientras los futuristas describían y exaltaban los objetos de la modernidad, los estridentistas iban más allá de una descripción ajena al “yo lírico”. Los escenarios de la poesía estridentista eran una descripción del estado interior del poeta. El mundo interior del ser humano sugería la realidad que se recrearía en el poema estridentista. Por eso, para los estridentistas, el jazz contenía el ritmo que marcaba modernidad. El jazz era la sugerencia interior que describía la realidad exterior. Mientras que en el futurismo se experimentaba con onomatopeyas para cantar a la modernidad (bbrrrrsssss, trrrnsssss, rrrruuuuu), los estridentistas encontraban en el jazz la recreación de la realidad. Para los estridentistas, el deleite de la poesía consistía en ir adivinando las cosas y no en nombrarlas, y esto era justo lo que encontraban en el jazz; una música que no imitara los sonidos de la realidad, sino que sutilmente, los sugiriera.

El mismo Maples Arce pudo ver las virtudes del jazz como una música monumental que reemplazaría inevitablemente al vals, a la zarzuela, y al resto de los aires clásicos musicales en boga de aquel tiempo. Y supo integrar la esencia de esta música con la poética estridentista.

Así, el estridentismo fue un movimiento integrador y abierto a las expresiones artísticas del momento. No era sólo un grupo de niños malcriados apedreando ventanas de edificios venerables; su poética estaba fundamentada en bases sólidas; en verdad lograban ser actuales y multánimes.

En *De la libertad en pequeñas dosis* publicado en el 2002 se menciona que Alain Derbez publicará un libro que habla exclusivamente del jazz en los años veintes. Mientras realicé la investigación aún no salía este libro al mercado. No sé si ya este disponible. Pero si se quisiera ahondar un poco más en la historiografía del jazz con el estridentismo, este libro podría ser de mucha ayuda.

El movimiento estridentista se hace presente en este contexto histórico con un grito tal vez inesperado, pero necesario. México apenas comenzaba a fortalecerse políticamente, e incluso socialmente y artísticamente. Era una nación recién salida de una Revolución que buscaba reforzar una identidad. Por eso la academia institucionalizada lo ignora, en el mejor de los casos lo critica, y en otros lo desdeña. Y es que una de las banderas del estridentismo era el cosmopolitismo, aparentemente en contra de los valores nacionales requeridos para la consolidación de la identidad de la joven nación. Sin embargo, el estridentismo también incluía rasgos de identidad nacional: <<¡Viva el mole de guajolote!>>. El nacionalismo que proponía el estridentismo¹⁵⁸ iba de la mano con el espíritu renovador e iconoclasta de las vanguardias.

El estridentismo fue una síncopa en la historia de la literatura mexicana. Rompió el ritmo lento y apacible del ambiente literario en México. En medio de ese ritmo suave, el jazz del estridentismo irrumpe en las salas de concierto, donde poetas y músicos institucionales “roncaban a pierna suelta”.

¹⁵⁸ Este es uno de los temas que se podrían seguir estudiando.

APÉNDICE

JAZZ=XY

(Manuel Maples Arce, "Jazz=XY".
El Universal Ilustrado, (México), 03 jul
1924, p 15.

Por Manuel Maples Arce

A Carlos Noriega Hope

En esta igualación explosiva del enunciado poemático neo-musical-jazz-XY, etc., X Y, sólo representa una proposición constructiva: teoría del sonido (vibración regular de los cuerpos en su disposición de equilibrio) como en álgebra cantidades-hipótesis; en plástica volúmenes, calidades y dimensiones; en poesía, imágenes directas, indirectas, multánimes, etc., más una raíz cúbica (expresión neo-plástica) de los ritmos sincrónicos sincopados en sus descomposiciones tonales. La técnica del poema musical, así reducida a expresión ecuativa, tiene los caracteres de abstracción, universalidad y comprobación, fundamentales a todo sistema.

FUTURISMO Y ESTRIDENTISMO

No hace mucho tiempo, en Milán, capital del movimiento futurista, Luigi Russolo, lanzó una nueva teoría de la música, en la que fundamentalmente expone: "se puede por medio de los ruidos ejecutar las melodías diatónicas y cromáticas en todos los tonos posibles de la gama y en todos los ritmos." ¿Pero es que los "ruidos" sujetos a la aritmética de las valoraciones tonales, no son un sonido en realidad? Esto que para Russolo es "ruido", para mí es expresión musical. La diferencia entre el ruido y el sonido, consiste en la estabilidad o inestabilidad de las vibraciones (de 16 a 48,000 perceptibles), producidas por los cuerpos sonoros. La crítica certera de Henry Bidou, ha confirmado después mi juicio inicial. M. Bidou cree que el aporte hecho por el líder futurista se refiere, únicamente, a la invención de los timbres nuevos, producidos por la variabilidad de los instrumentos musicales.

En el jazz, la sugerencia de ruido, para los oídos educados en el simplismo de las expresiones musicales melódicas y armónicas, depende de la realidad auditiva producida por la sincopación y fusión de los ritmos (elemento estridentista) en su dimensión enunciativa (duración), creando para ellos un desequilibrio ideológico, desconocido para nosotros, equilibrados dentro de una nueva naturaleza, en donde a veces, los sentidos, delimitándose y superponiéndose, por momentos parciales, movimiento que ha llegado a constituir una función orgánica normal, y llegan a crear así, una supra-sensibilidad cambiante, diversa y originalísima [sic].

LA REALIDAD NUEVA

La civilización occidental, en su vigoroso esfuerzo constructivo y superatriz, ha ido rectificando a la naturaleza, a veces, corrigiéndola. No crea en realidad, pero sí organiza y construye aprovechando sus elementos naturales. Acumula interés y multiplica lo stantos [sic] por ciento. Los caminos de hierro y los grandes "trust" internacionales. Aparato respiratorio; chimeneas. Oímos un concierto en Singapore [sic], y después la catástrofe antípoda que se desploma en el acoplador mecánico. Es una realidad la

transmisión [sic] de la fotografía a distancia. Y finalmente, ha desacreditado el analitismo [sic] racionalista, exposición doctrinal, hasta la primera mitad del siglo XIX. Pero después, la humanidad, tiene que sufrir, como una consecuencia integral de las leyes bio-sociales, la imposición evidente del medio transformado por ella, en el decurso de los últimos tiempos, creándose así misma una sensibilidad novísima. El hombre, vuelve a ser primitivo, original y sincrónico.

LA MÚSICA NEGRA

Ese nuevo estado de espíritu, a la importación continental de la música negra, hecha primero de las Antillas y posesiones franco inglesas de Sudán ya degenerada, y después, de algunas tribus caníbales de sud- Africa [sic], de donde tomó el jazz norteamericano sus primordiales elementos técnicos y estructuralización polirrítmica dinámica, encontró una identidad espiritual y una ideología favorable a su porvenirismo.

El sentimiento mas definido e intensamente vital, entre los pueblos primitivos, es seguramente el religiosos, primero, y después el estético (la música y la danza) manifestación deductiva de aquél, y cuyo sentido místico fue desvirtuándose más tarde por las costumbres profanas.

La raza negra. Que por espacio de muchos siglos ha estado sumida en la esclavitud, o expuesta a los rigores de la naturaleza, nos ha dado esta música profundamente humana y casi subterránea. Sólo un sentimiento apasionado, y una técnica –tan honda- del dolor, podrían haber realizado este milagro palpante.

TEORIA

La estructuración mecánica de las grandes ciudades modernas, en su expresión auditiva (el ruido de los motores, el silbato de las sirenas, la trepidación de las máquinas y todas las manifestaciones fonéticas Brrs trrns!!! Trff tRRReSSNNN bbbRRr Ruuuuu!! De los automóviles, trasatlánticos, aeroplanos, etc., considerados como elemento arquitecturales del jazz, poema neo-musical, debe sólo recordarse en su valor sugerido, y no real, pues esto, que llama Paul Mondrian, en substitución a lo pintoresco, lo más o menos matemático, no es otra cosa sino lo mismo pintoresco de la realidad nueva; pero no por eso menos evidente que la anterior. Hacer arte de lo pintoresco es hacer arte superficial. Todo debe ser superación. La música, no expresa esa realidad exterior, ni siquiera la interpreta; se sirve de esa noción física, para construir también su realidad propia en el desarrollo temático del poema. La música negra, éxito vial y estridentista, tiene el secreto de una ideología animal, violenta y subversiva. Los burgueses se sublevan, pero a pesar de todo, viven el ritmo de su animalismo mecánico.

MANIFIESTO

Hoy asistimos a la pista de lo sensacional toda sonora y cambiante de emoción. Súbito, el auditorio se ha puesto lívido de estupor: una estrella equilibrista calló del trapecio entre la maquinaria de la noche. Todos exclamamos: ¡Ah! Después todo se acerca y se distancia. El navío levó anclas. El Atlántico la ha ido dejando en cada puerto. Sus abrazos blancos, como el poema de Max Jacob, habían llegado a ser todo nuestro horizonte. Trombones caníbales aullarán a su presencia, siempre sorpresa, hoy en Haití, mañana en Nueva York. Entonces, ¿para qué una gran frase romántica?

Manuel Maples Arce

Bibliografía

Bibliografía Crítica

- Abril, Gonzalo. "El efecto jazz", *Revista de Occidente* 93, febrero de 1989, pp. 29-39.
- Antúnez Olivera, Rocío del Alba. "Algunos aspectos del estridentismo", *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcuca*, (Editoras, Ma. José Rodilla y Alma), Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 2005, pp. 277-284.
- Corte Velasco, Clemencia. *La Poética del estridentismo ante la crítica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2003.
- Escalante, Evodio. "El estridentismo ante los espejismos de la crítica", *Elevación y caída del estridentismo*, Ediciones sin nombre CONACULTA, México, pp. 9-40.
- Hernández Palacios, Esther. "Acercamiento a la poética estridentista". *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP/80, México, 1983, pp.134-158.
- Leal, Luis. "El movimiento estridentista", *Los vanguardismos en la América Latina*, Ed. Collazos, México, pp. 117-122.
- Monahan, Kennet C. "El estridentismo y los críticos", *Cuadernos americanos* 197, 1974, pp. 219-233.
- , "Preludio al estridentismo", *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP/80, México, 1983, pp. 95-110.
- Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo Mexicano*, Universidad de Alicante, España, 1999.
- Muñoz Molina, Antonio. "El jazz y la ficción", *Revista de Occidente* 93, febrero de 1989, pp. 21-27.
- Quintanilla Obregón, Luis. "Kin Taniya: vida y obra", *Estridentismo: memoria y valoración*, SEP/80, México, 1983, pp. 241-259.
- Quirarte, Vicente. "La doble leyenda del estridentismo", *Las vanguardias literarias en México y la América Central. Bibliografía y notas*, (Comp., Merlin Foster), Vervuerte-Iberoamericana, Madrid, 2001, pp. 185-193.
- Ruffinelli, Jorge. "El estridentismo: eclosión de una vanguardia", *Las vanguardias literarias en México y la América Central. Bibliografía y notas*, (Comp., Merlin Foster), Vervuerte-Iberoamericana, Madrid, 2001, pp. 177-184.
- Salinas Rodríguez, José Luis. *Jazz, Flamenco, Tango: las orillas de un ancho río*. Catriel, Madrid, 1994.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, UNAM, México, 1999.

Bibliografía histórica (o teórica)

Alba Herrera y Ogazón. "Manuel Ponce y las nuevas orientaciones musicales".
El Universal Ilustrado (México), 19 de junio de 1924, p. 48.

Caballero de Hogaño (recop.). "Qué influencia atribuye Usted al Jazz en la Literatura Contemporánea". *El Universal Ilustrado* (México), 03 de julio de 1924, p. 20.

Berendt, Joachim. *El jazz. Del rag al rock*, Fondo de Cultura Económica, México 1973.

Boeckman, Charles. *Breve historia del Jazz*, Ed. Vector Leru, Buenos Aires, 1979.

Dalevuelta, Jacobo. "El Jazz en México", *El Universal Ilustrado* (México), 3 de julio de 1924, p. 23.

Derbez, Alain. *El Jazz en México. Datos para una historia*, 1ª. ed., Fondo de Cultura Económica, 2001.

Durán, J. M. Y Casahonda. "El Jazz en New York". *El Universal Ilustrado* (México), 3 de julio de 1924, p. 25.

-----". "El verdadero origen del Jazz". *El Universal ilustrado* (México), 19 de junio de 1924, p. 15.

García-Conde Trelles, Adelaida. "Álvaro Obregón 1920-1924", *Manual de historia del México contemporáneo (1917-1940)*, Alejandra Lajous (coord.), UNAM, 1988.

Gómez de la Serna, Ramón. "Jazzbandismo", *Litoral* 227-228, Málaga, p. 46-47.

Herrero Senés, Juan. "El arte nuevo y el jazz: El cifrado del siglo XX". *Vanguardia española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2005, pp. 317-330.

Horta, Manuel. "Puntos de vista / El jazz". *El Universal ilustrado* (México), 3 de julio de 1924, p. 22.

Jiménez Millán, Antonio. "La generación del 27". *Litoral* 227-228. Málaga, pp. 181-196.

Leblanc, Oscar (comp.). "Nuestros músicos opinan sobre la trascendencia musical del Jazz", *El Universal Ilustrado* (México), 3 de julio de 1924, p. 18.

Maples Arce, Manuel. "¿Cuál es mi mejor poesía?". *El Universal Ilustrado* (México) 12 de junio de 1924, p. 38.

- ."El movimiento estridentista en 1922". *El Universal Ilustrado* (México), 28 de diciembre de 1922, p. 25.
- . Incitaciones y valoraciones, Ediciones de Cuadernos Americanos, México, 1956.
- . "Jazz=XY". *El Universal Ilustrado* (México), 3 de julio de 1925, p. 15.
- . "La Sistematización de los Movimientos Literarios", *Universal Ilustrado* (México), 10 de julio de 1924, p. 57.
- . *Soberana Juventud*, Ed. Plenitud, Madrid, 1967.
- Michelli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, vers. Castellana de Ángel Sánchez Gijón, Alianza Editorial, España, 1992.
- Ortega. "Nuestras encuestas ¿Cuál es el escritor más malo de México?". *El universal Ilustrado* (México), 14 de diciembre de 1922, p. 44.
- Pach, Walter. "El Arte en América", *Universal Ilustrado* (México), 5 de junio de 1924, p. 87.
- Rey, Gastón. "Comentarios acerca del "beso del jazz", *El Universal Ilustrado* (México), 19 de junio de 1924, p. 43.
- . "Crónicas de Nueva York. La Diosa del Jazz", *El Universal Ilustrado* (México), 3 de julio de 1924, p. 27.
- Sánchez Filmador. "El elogio del Jazz", *Universal Ilustrado* (México) 3 de julio de 1924, p. 26.
- Sexton Susei. "Historia del creador del jazz", *El Universal Ilustrado* (México) 5 de junio de 1924, p. 35.
- Smith Moore, MacDonald. *Yankee Blues*, Trad. Noema Editores, México, 1980.
- Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Vasconcelos, José. *El Desastre*, 5ª ed. Botas, México, 1951.

Bibliografía estridentista

Gallardo, Salvador, “Cabaret”, en Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, UNAM, México, 1999.

Kin Taniya. “Hamaca”, “Foxtrot” “Traviesos”, “Midnight Frolic”, “IUUUUUU”, “Números”, en Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, UNAM, México, 1999

List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*, Lecturas Mexicanas 2ª Serie SEP, México, 1986.

-----, *Poemas estridentistas*, Ed. El tucán de Virginia, México, 1998.

“Manifiestos”, en Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, UNAM, México, 1999.

Maples Arce, Manuel. *Las Semillas del tiempo. Obra poética: 1919-1980*, Estudio Preliminar de Rubén Bonifaz Nuño, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1981.