

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Centro de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Estudios Socioculturales

Tesis

*Construcción de la imagen equivalentista en la estética editorial del estridentismo,
hacia una teoría de imágenes*

que presenta

Yadira María Teresa Cuéllar Miranda

para obtener el grado de doctora en Estudios Socioculturales

Tutor

Dr. Enrique Luján Salazar

Cotutor

Dr. Anuar Jalife Jacobo

Comité tutorial

Dra. Silvia Pappé Willenegger

Dr. Ricardo Arturo López León

Aguascalientes, Ags., 5 de diciembre del 2024

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente como **TUTOR** designado de la estudiante **Yadira María Teresa Cuéllar Miranda** con ID 2174 quien realizó **la tesis** titulada: **"Construcción de la imagen equivalentista en la estética editorial del estridentismo. Hacia una teoría de las imágenes"**. Después de una lectura cuidadosa puedo afirmar que se trata de un trabajo que cumple con los requisitos de una investigación doctoral por su temática actual, su modo de abordar el problema de una manera pertinente y por el aporte social que realiza; por lo que, con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, dado que la tesis ha sido revisada y las correcciones que se le indicaron han sido incorporadas apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que **ella** pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 06 de diciembre de 2024.



Dr. Enrique Luján Salazar
Tutor de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19

MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESOR** designado del estudiante **YADIRA MARÍA TERESA CUÉLLAR MIRANDA** con ID número **2174** quien realizó la tesis titulada: **CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EQUIVALENTISTA EN LA ESTÉTICA EDITORIAL DEL ESTRIDENTISMO, HACIA UNA TEORÍA DE IMÁGENES,** un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
“Se Lumen Proferre”
Aguascalientes, Ags., a día 6 de diciembre de 2024.


Anuar Jalife Jacobo
Tutor de tesis

El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento pdf. No se puede abreviar, ni omitir nombres

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESORA** designada de la estudiante **YADIRA MARÍA TERESA CUÉLLAR MIRANDA** con ID **2174** quien realizó la tesis titulada: **CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EQUIVALENTISTA EN LA ESTÉTICA EDITORIAL DEL ESTRIDENTISMO, HACIA UNA TEORÍA DE IMÁGENES**, confirmo que se trata de un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, y doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que **ella** pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Ciudad de México, a 6 de diciembre de 2024



Dra. Silvia Pappe Willenegger
Asesora de tesis

El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento pdf. No se puede abreviar, ni omitir nombres

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESOR** designado del estudiante **YADIRA MARÍA TERESA CUÉLLAR MIRANDA** con ID **2174** quien realizó la tesis titulada: **CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EQUIVALENTISTA EN LA ESTÉTICA EDITORIAL DEL ESTRIDENTISMO, HACIA UNA TEORÍA DE IMÁGENES**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que **ella** pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
“Se Lumen Proferre”
Aguascalientes, Ags., a 6 de *diciembre* de 2024



Dr. Ricardo Arturo López León
Asesor de tesis

El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento pdf. No se puede abreviar, ni omitir nombres

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19



DICTAMEN DE LIBERACIÓN ACADÉMICA PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 09/12/2024

NOMBRE: Cuellar Miranda Yadira María Teresa **ID:** 2174

PROGRAMA: DOCTORADO EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES **LGAC (del posgrado):** Comunicación y Lenguajes

TIPO DE TRABAJO: () Tesis () Trabajo Práctico

TÍTULO: Construcción de la imagen equivalentista en la estética editorial del estridentismo, hacia una teoría de imágenes

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Los estudios sobre el estridentismo que se han desarrollado tanto en el país, como fuera de éste, ofrecen una amplia visión de su importancia histórica, cultural, social y estética.

INDICAR	SI	NO	N.A. (NO APLICA)	SEGÚN CORRESPONDA:
<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>				
SI				El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI				La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI				Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI				Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI				Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI				El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI				Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI				Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI				Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>				
SI				Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
SI				Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
SI				Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor
SI				Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
SI				Coincide con el título y objetivo registrado
SI				Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI				Tiene el CVU del Conacyt actualizado
SI				Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
<i>En caso de Tesis por artículos científicos publicados</i>				
N.A.				Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
N.A.				El estudiante es el primer autor
N.A.				El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
N.A.				En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
N.A.				Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
N.A.				La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado: Si No

FIRMAS

Elaboró:

* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN: Dra. María Rebeca Padilla de la Torre 

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO: Dr. Rodrigo Alejandro de la Torre 

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, designado por el Decano

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO: Dr. Alfredo López Ferreira 

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO: Mtra. María Zapopan Tejada Caldera 

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado
 En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

YADIRA MARÍA TERESA CUÉLLAR MIRANDA
ESTUDIANTE DEL DOCTORADO EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
PRESENTE.

En respuesta a la petición presentada para la aceptación, como requisito de egreso, de su texto **“En el umbral del estridentismo, el objeto irrepetible”**, capítulo del libro *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina. A cien años de las vanguardias latinoamericanas*, hemos tomado la decisión, como Consejo Académico del Doctorado en Estudios Socioculturales, de **avaluar dicho capítulo como requisito** para completar el proceso de obtención de grado, como quedó asentado en la Minuta del día 26 de febrero del presente año.

Sin más por el momento, les enviamos un cordial saludo.

ATENTAMENTE
“SE LUMEN PROFERRE”
Aguascalientes, Ags. 20 de marzo de 2024.

DR. RODRIGO ALEJANDRO DE LA O TORRES
Coordinador del Doctorado en Estudios Socioculturales

DRA. EVANGELINA TAPIA TOVAR
Miembro del Consejo
Profesora-investigadora representante de la
LGAC de Procesos Socioculturales

DRA. MARÍA REBECA PADILLA DE LA TORRE
Miembro del consejo
Profesora-investigadora representante de la
LGAC de Procesos Educativos y Comunicativos

Vo.Bo. MTRA. MARÍA ZAPOPAN TEJEDA CALDERA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

c.c.p. DR. ENRIQUE LUJAN SALAZAR. Tutor de tesis.
c.c.p. ARCHIVO

uaa.mx /

Agradecimientos

Las actividades que realicé durante el doctorado en Estudios Socioculturales pude desarrollarlas con el apoyo de la beca que me otorgó el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt), por lo que agradezco a este organismo público auspiciar el crecimiento académico que obtuve del programa de posgrado perteneciente al Centro de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, institución que reúne un personal administrativo comprometido y al que doy las gracias por guiarme en lo correspondiente a su área.

De manera muy especial agradezco al doctor Rodrigo de la O, coordinador del doctorado, y a los profesores del Consejo Académico, todos involucrados también en la labor administrativa y que intervinieron en diversas resoluciones. De manera encarecida, le doy las gracias a la licenciada Beatriz Herrera, asistente administrativa, por toda su atención y asesoramiento, por su paciencia y apoyo moral, que dio cauce a la vinculación entre los procesos administrativos y las circunstancias personales que se me fueron presentando, alentándome a continuar.

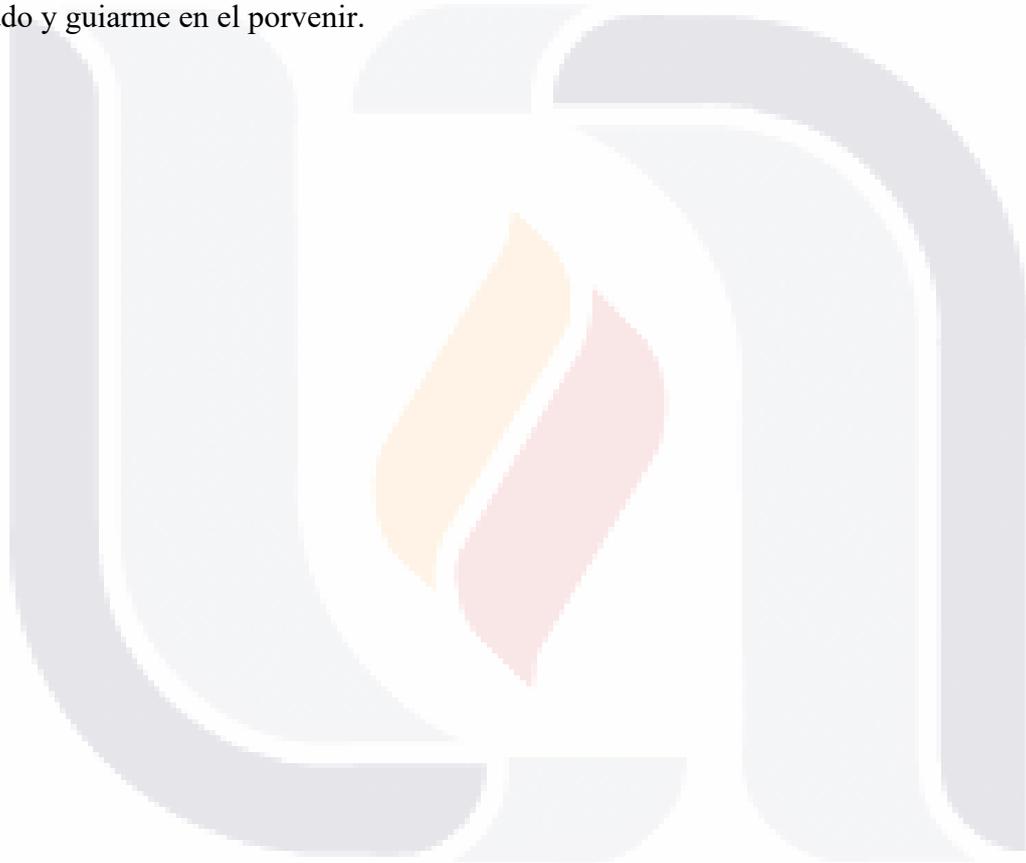
Agradezco también a los integrantes de mi comité tutorial: doctora Silvia Pappe, doctores Anuar Jalife y Ricardo López-León, quienes desde sus trincheras de fuertes conocimientos han sabido guiar esta propuesta de investigación, y por su generosa comprensión hacia mi persona, por el diálogo. A mi tutor de tesis, el doctor Enrique Luján Salazar, quien al término de este proceso se encuentra en su jubilación. En ese tiempo recorrido tuve la fortuna de conocer su bondad y humildad al impartirnos su conocimiento en la licenciatura y del que se desprendió mi oficio. Ahora, en estas circunstancias y por esa mismas cualidades que lo caracterizan, infinitamente le agradezco su apoyo, su confianza y su escucha siempre, más allá de las fronteras académicas, el abrazo siempre solidario.

Por otra parte, también agradezco al doctor Salvador Gallardo Cabrera el haberme permitido consultar, en cordial sobremesa, los originales de la revista *Irradiador* que resguarda; y a Rubén Rodríguez por su apoyo en el tratamiento de las imágenes. Agradezco a mis compañeros de doctorado que se volvieron amigos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

entrañables: Daniela, Marco, Gibrán, Paola, Emma, Nacho. A mis amigas de vida: Yuliana, Liliana, Coco, Fabiola, Miroslava, Cyntia, Nancy. Siempre fraternos.

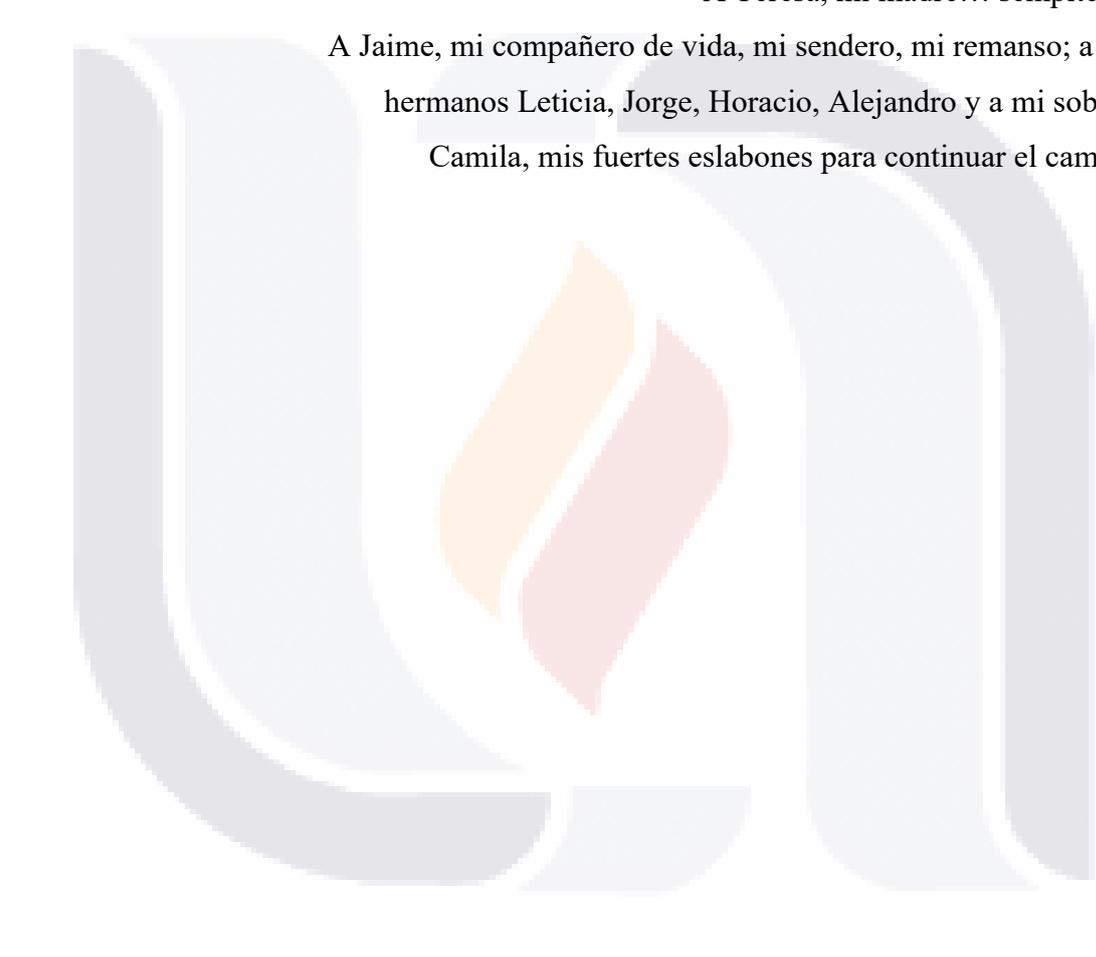
Más allá de los resultados de este proceso de doctorado, con todas las visicitudes, aprendizajes y las pérdidas que vivimos haciéndonos dar un vuelco de vida, doy las gracias a quienes incondicionalmente me siguen acompañando y sosteniendo amorosamente: a Teresa, mi madre... sempiterna (q.e.p.d.); a Jaime, mi compañero de vida, mi sendero, mi remanso; a mis hermanos Leticia, Jorge, Horacio, Alejandro y a mi sobrina Camila (mi pequeña Manzanilla), mis fuertes eslabones para continuar el camino. Y a mi psicólogo Marcos Castorena por ayudarme a comprender el tiempo pasado y guiarme en el porvenir.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A Teresa, mi madre... sempiterna.

A Jaime, mi compañero de vida, mi sendero, mi remanso; a mis
hermanos Leticia, Jorge, Horacio, Alejandro y a mi sobrina
Camila, mis fuertes eslabones para continuar el camino.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Índice General

Índice de Tablas	2
Índice de Figuras	3
Resumen.....	4
Abstract.....	5
Introducción.....	6
Capítulo 1. Campo intelectual de la vanguardia estridentista.....	9
1.1 El fenómeno de la vanguardia: perspectivas teóricas y críticas del arte.....	9
1.2 Las historias de la vanguardia.....	12
1.3 El estridentismo y la vanguardia.....	15
1.4 Una lectura desde el campo literario y el campo del arte en México.....	20
Capítulo 2. Experimentación estética del estridentismo: la imagen equivalentista..	26
2.1. En la búsqueda de la originalidad.....	26
2.2. Magia verbal: la imagen equivalentista.....	32
2.3. La teoría abstraccionista, teoría estética del estridentismo.....	38
Capítulo 3. <i>Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas, el proyecto estridentista.....</i>	44
3.1. El campo paratextual de <i>Irradiador</i>	44
3.2. Ámbito editorial, campo menor de estudio.....	54
3.3. Sintaxis de la imagen.....	56
3.4. Representación de la imagen equivalentista en los elementos gráficos de <i>Irradiador</i>	57
Consideraciones finales	79
Conclusiones.....	80
Referencias.....	82

Índice de Tablas

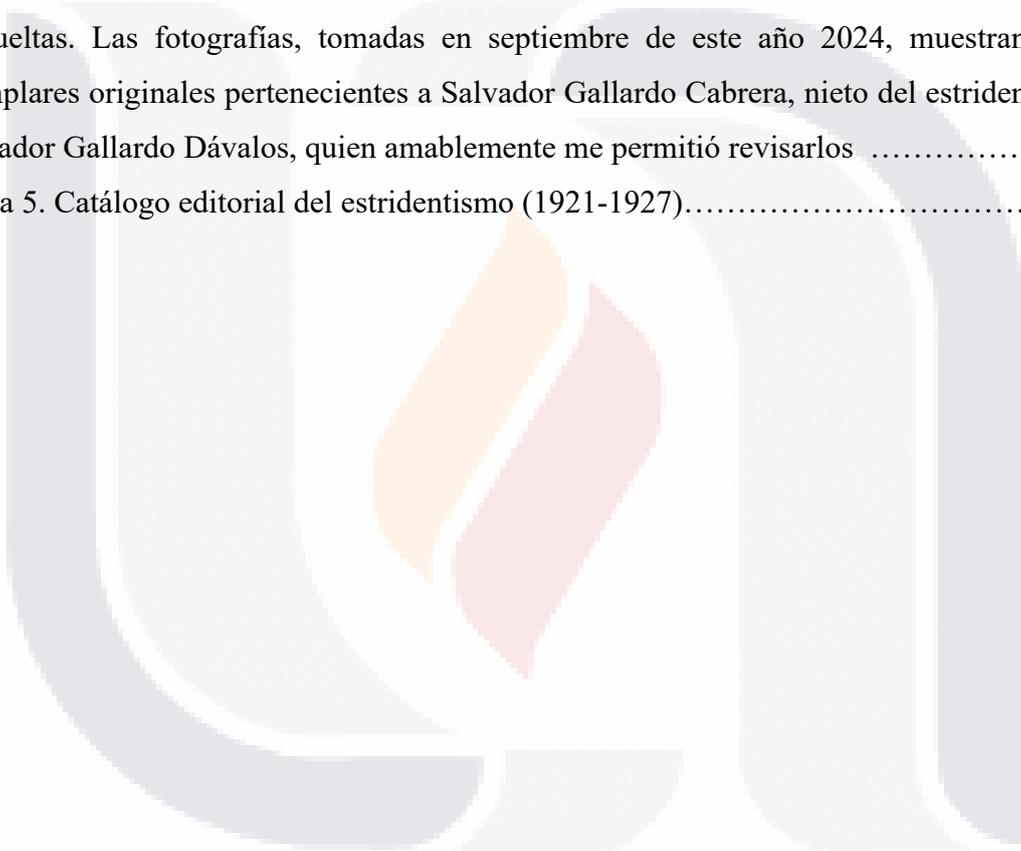
Tabla 1. Representación de la imagen equivalentista en los elementos gráficos de *Irradiador*63

Tabla 2. Cuatro manifiestos estridentistas.....68

Tabla 3. Bosquejos de *Irradiador* elaborados por Fermín Revueltas en un cuadernillo de apuntes de la editorial Cvltvra fechados en 1923..... 70

Tabla 4. Resultado final de los elementos gráficos de *Irradiador* elaborados por Fermín Revueltas. Las fotografías, tomadas en septiembre de este año 2024, muestran los ejemplares originales pertenecientes a Salvador Gallardo Cabrera, nieto del estridentista Salvador Gallardo Dávalos, quien amablemente me permitió revisarlos 71

Tabla 5. Catálogo editorial del estridentismo (1921-1927)..... 73



Índice de Figuras

Figura 1. <i>Actual N° 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce</i> (diciembre de 1921, Ciudad de México)	30
Figura 2. Manifiesto estridentista número 2 (1 de enero de 1923, Puebla)	68
Figura 3. Manifiesto estridentista número 3 (12 de julio de 1925 Zacatecas)	68
Figura 4. Manifiesto estridentista número 4 (27 de enero de 1926, Tamaulipas)	68
Figura 5. Bosquejo 1 de <i>Irradiador</i> elaborado por Fermín Revueltas. Acuarela, 1923.	70
Figura 6. Bosquejo 2 de <i>Irradiador</i> elaborado por Fermín Revueltas. Acuarela, 1923	70
Figura 7. Primera de forros del número 0 o 1	71
Figura 8. Primera de forros del número 2.....	71
Figura 9. Primera de forros del número 3.....	71
Figura 10. Cuarta de forros del número 0 o 1.....	71
Figura 11. Cuarta de forros del número 2.....	71
Figura 12. Cuarta de forros del número 3.....	71
Figura 13. Portadilla del número 0 o 1.....	71
Figura 14. Desplegado caligráfico en los interiores del número 0 o 1.....	72
Figura 15. Cuarta de forros de los tres números de <i>Irradiador</i>	71

Resumen

En este documento se presenta un estudio semiótico (sintaxis de la imagen) de *Irradiador. Revista de vanguardia* editada en 1923 por el poeta Manuel Maples Arce y por el pintor Fermín Revueltas. Ambos formaron parte del estridentismo, vanguardia artística mexicana que estuvo activa durante la segunda década del siglo XX, siendo su fundador Manuel Maples Arce. Por otra parte, desde las categorías *campo literario* y *campo del arte* del sociólogo Pierre Bourdieu se hace un abordaje de los sistemas literarios y del arte en los que estuvieron insertos los estridentistas y desde donde producirán objetos artísticos únicos que responderán a una nueva estética, por lo que su composición gráfica estará cargada de un status simbólico, dotándola de originalidad frente a lo tradicional. En el análisis también se consideró la conceptualización de la imagen equivalentista, una fórmula poética propuesta por los estridentistas y que traspasó el discurso textual para abrirse paso en el componente gráfico del soporte editorial. Asimismo, se aborda la noción de vanguardia a partir de sus teóricos, esto para tener un mayor entendimiento de ese fenómeno que surgió en Europa y que se desplegó en América Latina, por lo que su desplazamiento en México originará expresiones renovadas por parte de los estridentistas.

Palabras clave: Estridentismo, Campo literario, Campo del arte, Vanguardia, revista *Irradiador*, Imagen equivalentista, Sintaxis de la imagen.

Abstract

This paper presents a semiotic study (image syntax) of *Irradiador*. Avant-garde magazine published in 1923 by the poet Manuel Maples Arce and the painter Fermín Revueltas. Both were part of the estridentismo, Mexican artistic avant-garde that was active during the second decade of the 20th century, being its founder Manuel Maples Arce. On the other hand, from the literary field and art field categories of sociologist Pierre Bourdieu, an approach is made to the literary and art systems in which the estridentistas were inserted and from where they will produce unique artistic objects that will respond to a new aesthetic, so their graphic composition will be loaded with a symbolic status, giving it an originality compared to the traditional. The analysis also considered the conceptualization of the equivalentist image, a poetic formula proposed by the estridentistas, which went beyond the textual discourse to make its way into the graphic component of the editorial support. Likewise, the notion of avant-garde is approached from its theoreticians, in order to have a better understanding of this phenomenon that emerged in Europe and was deployed in Latin America, so that its displacement in Mexico would originate renewed expressions by the estridentistas.

Keywords: Stridentism, Literary field, Art field, Vanguard, *Irradiator* magazine, Equivalent image, Syntax of the image.

Introducción

Interrogar un objeto artístico, colocarlo bajo la lupa de teorías que intentan armar el rompecabezas, nos conduce a buscar su historia, su origen, la materia con que fue hecho, quién o quiénes lo produjeron, la idea primigenia que le dio forma y presencia en el mundo.

Este impulso por descubrir la esencia de un objeto, de una obra de arte, nos obliga a reconocer que no se agota en su materialidad, todo lo contrario, amplía lo real. Este mecanismo del arte instaura un sentido que traspasa al objeto mismo, lo que no permite concluir su contemplación; esa cualidad de permanencia dota al objeto artístico de una continuidad presente¹, la da presencia en el mundo.

Por otra parte, ese impulso es trastocado por el gusto, pues, como afirma De Fusco, no existe proyecto técnico-productivo, ni consumo de producto que se vuelque en la vivencia del diseño si no interviene, sea como estímulo o como rémora, el componente del gusto. Más como estímulo que como rémora, los objetos artísticos del estridentismo, a mi parecer, amplían su realidad hacia los límites disciplinarios de la literatura y del arte. Sus objetos materiales como lo son libros y revistas, cargados de un status simbólico, tendrán presencia en el mundo del arte para que sea revelados como objetos únicos e irrepitibles. Es allí el estímulo por indagar en la revista *Irradiador* en tanto objeto irrepitible.

De aquellas muchas manifestaciones del arte, en las de vanguardia se agudiza la concepción del arte como algo que desborda la objetualidad y la referencialidad². Partiendo de ese desbordamiento, o de esa realidad expandida, mi interés –o mi gusto– por los objetos editoriales del estridentismo me ha llevado a elegir como objeto de estudio la revista *Irradiador*, editada por el poeta estridentista Manuel Maples Arce e ilustrada por el pintor Fermín Revueltas en 1923.

Su referencialidad ha sido abordada por investigaciones heterogéneas que parten de la literatura, del arte, de la sociología, del diseño. De éstas han surgido modelos de

¹ Benjamín Valdivia, *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*, Querétaro, Calygramma, 2013, p. 181.

² Benjamín Valdivia, *op. cit.*, p. 182.

análisis iconográficos, iconotextuales, semánticos, históricos que, si bien han aportado una gran cantidad de información que ayuda al desarrollo de otros análisis, como es el caso de mi propuesta, la referencialidad de la estética estridentista sigue prestando sus formas para dar alcance a otras disciplinas pues, tal como sugiere Evodio Escalante, la irrupción del estridentismo es de carácter semiótico y por ello puede abarcar todo el campo de la cultura.

Ciertamente, el análisis que presento en este documento atina a la sugerencia de Escalante. Los tres capítulos que conforman este documento exponen con cierto orden las teorías y métodos de análisis que rodean al fenómeno de la vanguardia. En el primer capítulo expongo la noción de vanguardia como un instrumento de la historia del arte, por otra parte hago uso de la categoría de campo intelectual de Pierre Bourdieu para colocar allí las estrategias sociales, ideológicas y estéticas con las que los estridentistas irrumpieron la escena cultural de los años veinte.

En el segundo capítulo abordo el concepto de imagen equivalentista. Su recurrente mención en los manifiestos, entrevistas, memorias y en la colaboración “El estridentismo y la teoría abstraccionista” de Arqueles Vela publicada en el segundo número de *Irradiador* llamó mi atención. Al indagar en otros estudios que le han dado tratamiento, descubro que su conceptualización es importante para el entendimiento integral de la poética del estridentismo en tanto fenómeno vanguardista pues, tal como afirma Luis Mario Schneider:

el estridentismo está inscrito dentro de un auténtico sistema lingüístico de vanguardia. No sólo observa una dirección de lenguaje puramente emotivo, desdeñando cualquier interferencia descriptiva, sino que utiliza pirotecnias verbales, íntimamente fusionadas con elementos que constituyen el ritmo de la historia cultural de ese momento. Fija el poema por escalones de imágenes y metáforas, por lo general de raíz cubista, yuxtapuestas, pero motivadas todas por una sola idea. [...] Nuevas formas sintácticas, búsqueda incesante de una musicalidad, y un vértigo espiritual que se produce por el cultivo excesivo de los sentidos, completan el proceso técnico de la imagen estridentista.³

La imagen equivalentista –o estridentista– será un artificio que por medio de la abstracción trasminará el status simbólico de los componentes gráficos de la revista

³ Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta, 1997, pp. 212-213.

Irradiador. Por lo tanto, del discurso verbal paso al visual. Para este ejercicio de transición recorro a la semiótica de Charles Morris, pero también me apoyo en el campo paratextual de Gérard Genette, y para profundizar en los elementos gráficos sigo la sintaxis de la imagen explicada por Donis A. Dondis. Esa propuesta de análisis la desarrollo en el tercer capítulo.

Los resultados de este ejercicio no son definitivos, su ampliación, su profundización, requerirá de otras propuestas de análisis que se interesen en la extensión de la realidad del objeto editorial estridentista. Mientras tanto, que este trabajo sirva como estrategia para remendar los errores que pueda contener mi análisis. Esta tarea, sin duda, queda pendiente.



Capítulo 1. Campo intelectual de la vanguardia estridentista

El estridentismo no es una escuela, ni una tendencia, ni una mafia intelectual como las que aquí se estilan; el estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción.

Manuel Maples Arce (1922)

1.1. El fenómeno de la vanguardia: perspectivas teóricas y críticas del arte

Indagar en la noción de *vanguardia* conlleva la revisión de una lista de teóricos – incluyendo a los protagonistas de aquel fervor artístico– que han propuesto complejos modelos, manuales, métodos de análisis (teorías, historias, crónicas) de los factores sociales, filosóficos, históricos, psicológicos, lingüísticos, estéticos que intervinieron en la configuración de las expresiones artísticas vanguardistas. A su vez, de aquéllos también ha surgido una terminología que responde a sus múltiples visiones históricas, ideológicas y geográficas desde las que han abordado este fenómeno y sus nombres: *avant-garde*, *vanguardias históricas*, *vanguardias heroicas*, *movimientos de vanguardia*...

Por lo tanto, de la elección de estos conceptos –el que más sirva a los objetivos de las investigaciones que se adentren a este fenómeno– dependerá el tratamiento que se le quiera dar a cada vanguardia artística, tal como anota Simón Marchán, quien para *comprobar* su hipótesis sobre la relación de los proyectos ideológicos y las contradictorias prácticas artísticas de las vanguardias teniendo la base marxista, además de exponer una definición de vanguardia, aclara que la verificación de esta hipótesis dependerá del concepto que se tenga de vanguardia histórica, así se entenderá como una categoría, dinámica, irreductible a las manifestaciones de un fenómeno homogéneo⁴.

⁴ Simón Marchán Fiz, “La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas” en Combalía, Victoria *et al.*, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980, p. 39.

Partiendo de lo anterior, es imprescindible para esta investigación la comprensión del término *vanguardia*, tanto de sus equívocos como de sus aciertos. Además, atiendo la sugerencia que hace Jaime Brihuela: la noción de vanguardia es instrumento básico en la la historia del arte⁵, aunque ésta también me lleva a cuestionar si para el campo de la literatura funcionará de la misma manera que como ha funcionado en el campo del arte. Esto ayudará a observar las variables de este concepto que presentan sus teóricos y si es preciso considerarlo entonces una categoría para abordar específicamente el estridentismo, no como concepto para identificarlo como una expresión artística mexicana que surgió en los años veinte, y que sus propios protagonistas la incluyen en el directorio de las vanguardias europeas y americana.

Este reconocimiento me conduce a ahondar en ese dilema: el estridentismo ha sido reconocido pero también desacreditado como vanguardia por parte de la crítica literaria y de arte, pues sus estudios sugieren que es la *auténtica vanguardia mexicana*, o que no corresponde con los parámetros de lo que sí es vanguardia. Estos argumentos, sin embargo, no presentan una explicación de la naturaleza de la *vanguardia*.

Partiendo de lo anterior, en este primer capítulo expongo las características, valores, rasgos –todas narradas por algunos teóricos del arte de vanguardia y por quienes fueron sus protagonistas– que intervienen para que a una práctica artística se le identifique como de vanguardia, sobre todo si el contexto histórico y social es muy distinto al de aquellas prácticas europeas o de aquellas que paralelamente surgían en otros países de América.

Este ejercicio se encamina más a la toma de decisiones que ayuden a encontrar respuestas a los objetivos de este primer capítulo, es decir, a tomar el concepto de vanguardia como categoría, lo que considero es una visión panorámica de este fenómeno artístico y literario, más que a hacer un resumen de cada una de las teorías e historias que han reconstruido el periodo que corresponde a estas manifestaciones artísticas.

Aunado a ello, tener identificados los dos campos de los que parte esta investigación, el campo del arte y de la literatura, los cuales serán observados desde la base que ha dado Bourdieu, y de la categoría vanguardia, considero que el camino se va acotando y con ello se puede lograr una visión más profunda del estridentismo.

⁵ Jaime Brihuela, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, ISTMO, 1981, p. 18. Consultado en <<https://archive.org/details/lasvanguardiasar0000brih/page/6/mode/2up?view=theater>>.

Me parece importante anotar que este ejercicio no será exhaustivo, pues irá resultando de las confrontaciones y los puntos de encuentro que se exploren a través de las teorías de la vanguardia, eso por una parte, y por la otra, abordaré también los conceptos campo literario y campo del arte de Pierre Bourdieu, cuyo enfoque me permitirá observar las estrategias que los estridentistas llevaron a cabo en las escenas de la literatura y del arte mediadas por diversos factores políticos, pero también por un mercado de la publicidad impulsado por la modernidad.

La lista de nombres y títulos inicia con los tres libros más difundidos entre la crítica: *Teoría del arte de vanguardia* (1962) del italiano Renato Poggioli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966) del también italiano Mario de Micheli, *Teoría de la vanguardia* (1974) del alemán Peter Bürger. De manera gradual, en otras latitudes continentales y desde diversas disciplinas de las ciencias sociales y de las humanidades irán surgiendo ensayos y estudios críticos que parten de esos tres tratados, y que para este trabajo haré referencia de algunos en su momento: *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1986) de la estadounidense Rosalind E. Krauss, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos* (1986) del uruguayo Hugo J. Verani, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (1991) del argentino Jorge Schwartz, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)* (2003) del francés Laurent Jenny, *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación* (2013) del mexicano Benjamín Valdivia.

A la par, y de manera sumamente importante, ha sido necesario acudir a los protagonistas de las vanguardias en tanto teóricos de sus propias ideas estéticas con las que fundaron sus movimientos vanguardistas y que a la postre vieron necesario dar cuenta de aquel fervor de nueva sensibilidad, tal es el caso del ultraísta madrileño Guillermo de Torre con su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), quien advierte que su trabajo abrirá otros horizontes intelectuales aún por explorar.

Este ejercicio sigue esa ruta que anuncia De Torre: indagar en un horizonte, aunque ya abierto. A su vez, el libro de De Torre comparte diálogo con el ensayo del filósofo madrileño José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, publicado también en 1925 en la *Revista de Occidente*. De las teorías orteguianas se afirmó, por una parte, que son un método válido para analizar el nuevo arte, aunque también hubo la opinión de que eran imprecisas y discutibles, o que sólo fue una descripción del fenómeno artístico.

Ambos elaboran una crítica que irá dando forma a la historia crítica de aquellas nuevas estéticas, remendando así los senderos de aquel ayer –los de ellos–, pero que abrieron horizontes intelectuales que se siguen explorando durante diversas etapas temporales, tal es el caso de Gloria Videla, estudiosa de la vanguardia española, el ultraísmo, siendo Guillermo de Torre su precursor: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España* (1963).

1.2. Las historias de la vanguardia

El insistente cometido de los teóricos por explicar el arte de las vanguardias artísticas europeas los ha llevado, como lo anota Mario de Micheli, a reconocer no una evolución del arte del siglo XIX, sino el nacimiento de una ruptura estética con los valores decimonónicos. A partir de esa idea, se ha cuestionado qué fue lo que provocó esa ruptura. Las respuestas se han buscado en *razones históricas e ideológicas*, pero también en otros factores que han derivado en el planteamiento de otro problema: la unidad espiritual y cultural del siglo XIX, de ese estallamiento que provocó revuelta, polémica, en el interior de esa unidad nace el nuevo arte.⁶

También explica que las ideas y sentimientos que se afianzaron en la Revolución francesa llegaban a su madurez. Será una época en la que los conceptos de libertad y de progreso adquieren fuerza y concreción. La acción por la libertad será uno de los ejes de la concepción revolucionaria del siglo XIX. Así, en el curso del movimiento revolucionario burgués, la presión de las fuerzas populares será captada por los intelectuales como un elemento decisivo de la historia moderna. De esta manera, el arte y la literatura serán vistos como espejo de esa realidad: la expresión activa del pueblo. Por lo tanto, anota De Micheli, la literatura será una *forma de la acción*. Esa combustión revolucionaria será la *realidad* de la producción estética, pues las instancias de la libertad son sociales, políticas y culturales, instancias que son interdependientes e inseparables.⁷

En De Micheli, el hecho histórico de la Revolución francesa provocó el establecimiento de ideas que en el ámbito estético sirvió como contenido de las obras, la

⁶ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (octava reimpresión)/(trad. Ángel Sánchez-Gijón), Madrid, Alianza Editorial, 2016, p. 17.

⁷ *Ibid.*, pp. 18-20.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

fuerza creadora del artista evidenciaba sus valores, así, esa *realidad-contenido* (contenido histórico y social del arte) determinó la fisonomía de la obra y su forma.

Por su parte, Renato Poggioli afirma que el arte de vanguardia sólo puede existir en aquel tipo de sociedad democrática-liberal y burguesa-capitalista. Frente a esa relación existente, y que se debe reconocer, el historiador no ideológico y el crítico sin prejuicios deberían asumir una posición neutral, pues esa relación queda entendida como circunstancia social y política, pero también como circunstancia psicológica y cultural. Así, el vanguardista expresará, sin darse cuenta, un principio de involución y revolución.⁸

Poggioli también examina el arte de vanguardia desde su condición psicológica de un hecho ideológico. Esa condición psicológica, en el plano histórico, será lo que permanecerá en este arte: las raíces psíquicas que se revelan como idiosincrasias. Mientras que por *hecho ideológico* Poggioli lo entiende como la racionalización de las formas de aquellas idiosincrasias en fórmulas lógicas: teoría, programas o manifiestos, en posiciones y hasta en posturas, pero también una actitud sentimental, un código de comportamiento que estará por encima de la obra o de la acción. Ese estado de ánimo que la ideología llega a controlar, afirma Poggioli, es fenómeno social.⁹

De ello deduce que la ideología vanguardista es un fenómeno social en función del carácter asocial o antisocial de las manifestaciones culturales o artísticas. Precisamente la compleja relación entre vanguardia y sociedad (estado de alienación) será el estudio de este teórico, llevando su propuesta a la sociología, así poética y estética, teoría literaria, técnicas y plástica de la vanguardia las estudia en función de su psicología e ideología, pues siendo un fenómeno inverso al de la tradición clásica, apunta, esos caracteres sirven de substrato unitario.¹⁰

Como se observa en estas teorías que más se difunden en la investigación del fenómeno de la vanguardia sobresale el aspecto histórico en el que van a confluír sus planteamientos, su tratamiento se balancea entre la historia y la sociología, colocando en sus nichos los aspectos estéticos sin profundizar en sus técnicas, en las obras mismas. No obstante, el recorrido por ciertos puntos de estas teorías ayuda a entender la relación del artista con su entorno, es decir, su estado de alienación del que no puede prescindir y que ha sido una de las bases para indagar en las vanguardias.

⁸ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia* (tercera edición)/(trad. Rosa Chacel y pról. Rodolfo Mata), México, UNAM, 2011, p. 118.

⁹ *Ibid*, pp. 20-21.

¹⁰ *Idem*.

Sin embargo, para el desarrollo de este primer capítulo ayudarán los aspectos que me permitan reconocer aquella forma de la acción que dio origen al nuevo arte desde la estética. Al respecto, Poggioli afirma que es sumamente importante el experimentalismo en la acción de las vanguardias, entendido como la búsqueda de formas nuevas, destrucción de reglas, una nueva morfología artística, un nuevo lenguaje del espíritu.

Por su parte, De Micheli argumenta que el alma revolucionaria será evidente en el artista de vanguardia cuando este encuentre un terreno histórico propicio para su presencia activa como única salvación. De esa rebelión aislada, el artista empezó a transformarse en *signum contradictionis*.¹¹

En los estridentistas encuentro esa rebelión en sus ideas relacionadas con el arte tradicional y su contrapunto, el nuevo arte, al que le apostaron los integrantes de este movimiento mexicano vanguardista. Su fundador, Manuel Maples Arce anotó en sus memorias:

En parte por reflexión, y en parte por intuición y voluntad renovadora, fui dando expresión a mi sensibilidad poética y utilicé elementos de mi propia existencia. Mientras experimentaba estos estados de espíritu sentía más intensamente el prodigio de la expresión literaria, y así fui creando una poesía diferente de la que se publicaba en México. Ciertamente, no comencé rompiendo por completo con el modernismo y posmodernismo, conservé la métrica de los heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, pero variando esa música, y, sobre todo, dando a las imágenes sentido vital, potencia poética.¹²

En ese aspecto, Renato Poggioli afirma que la vanguardia se vuelve un complejo caótico derivado de las poéticas particulares de los varios movimientos, por lo que se debe percibir como una poética teórica o sintética para su reconstrucción. En esa dirección, los estridentistas, en tanto poética particular, elaboraron postulados sobre su nuevo arte plasmándolos en sus manifiestos o programas, de los que Poggioli anota que los primeros son los documentos que contienen preceptos de índole artística y estética, mientras que los programas corresponden a las declaraciones ideológicas más generales,

¹¹ Mario de Micheli, p. 65.

¹² Manuel Maples Arce, *Soberana juventud. (Memorias II)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 85. Consultado en <<https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/FC140>>.

pero que ambos expresan el espíritu de la vanguardia mientras va deviniendo su ser y revelará sus idiosincrasias¹³.

1.3. El estridentismo y la vanguardia

Bajo esa lupa, los preceptos y declaraciones del estridentismo se revelan en soportes de composiciones visuales innovadoras como lo son las hojas volantes, los carteles, revistas y libros que ellos mismos editaron, y a su vez recurrirían a los medios publicitarios que exaltaron la novedad del comercio literario moderno, siendo sus principales difusores *El Universal Ilustrado*, *Revistas de Revistas*.

Esta estrategia publicitaria no fue exclusiva del estridentismo, sino que se convirtió en el modelo a seguir de los protagonistas de este fenómeno cultural que se expandió por Europa y todo el continente americano, quienes tomaron una postura crítica e iconoclasta ante los patrones estéticos hegemónicos de la época a los que se le imponía la efervescencia luminosa de un siglo revolucionario, fabril, tal como lo testimonia uno de los integrantes del estridentismo, Germán List Arzubide: “y nosotros llegamos a formar en las filas de los que entendían la canción del hierro, de la radio, de la velocidad y de la multitud”¹⁴.

Al respecto, Luis Mario Schneider afirma que el conocimiento de la vanguardia internacional en México se da a través de revistas y periódicos, de cuya lectura se forman dos tipos de enjuiciamiento: la estética literaria y la historia¹⁵, en ese sentido, Mario De Micheli anota que la realidad histórica se hace así *contenido* de la obra a través de la fuerza creadora del artista, poniendo en evidencia sus valores, de esta manera, la evidencia de esos valores estéticos se dará de manera recíproca en los autores dentro del contexto editorial y publicitario, quienes con el intercambio de esos contenidos tomarán una postura intelectual. Así lo anota Claire Hoertz Badaracco:

Las preguntas teóricas que fueron planteadas por movimientos artísticos revolucionarios entre 1890 y 1915 sirvieron a los propósitos de los impresores, los editores y la industria de la publicidad. El publicista y el filósofo revolucionario, el novelista y el periodista, el

¹³ Renato Poggioli, *op. cit.*, pp. 18-20.

¹⁴ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1967, p. 9.

¹⁵ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 19.

poeta y el artista comercial tuvieron que competir para atraer lectores. Cada sector y cada género tuvieron que equilibrar imágenes y texto.¹⁶

Ante esa dinámica de reflexión y apropiación de instrumentos materiales culturales, los productos editoriales impresos con el sello de las vanguardias legitimarán sus principios ideológicos y estéticos, los cuales incitaban la polémica entre sus receptores e interlocutores, al mismo tiempo que fortalecían su postura crítica provocada por el asombro de esa novedad rotulada. Al respecto, Poggioli explica que una ideología es la cristalización de una justificación lógica de un estado de ánimo, una actitud sentimental directora en suspenso¹⁷. Vemos que en el caso del estridentismo, Manuel Maples Arce dictará lo propio en el postulado III de su primer manifiesto *Actual N° 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, una hoja volante reproducida que aparecerá en diciembre de 1921 en las paredes del centro de la Ciudad de México:

Yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos...¹⁸

Después de concluida la etapa estridentista (1921-1927), sus autores debían rememorar aquellos años de vanguardia en autobiografías, artículos, entrevistas, y también continuarían en la búsqueda expresiva del lenguaje poético, pero ya bajo otros términos ideológicos y materiales. No obstante, la permanencia de sus objetos impresos, a cien años de su creación, siguen dando lugar a diversos estudios sobre la materialización y composición visual que bien equilibra texto e imagen, y que denota precisamente la comprobación de su teoría estética. Es por ello que me he adelantado a exponer brevemente un pasaje de la función que tiene el objeto editorial en la vanguardia estridentista: ir reconociendo su valor como objeto artístico dado ya en un realidad social, transformadora y determinante en la historia del arte mexicano.

¹⁶ Claire Hoertz Badaracco, *El comercio con las palabras. Poesía, tipografía y libros ilustrados en la economía literaria moderna* (trad. Julio Aguilar y Tonatihu Arroyo), México, Verdehalago, 2001, p. 17.

¹⁷ Poggioli, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Reproducido en Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 270.

Por otra parte, el ejercicio de entablar una analogía entre el discurso visual y el discurso textual de un objeto como el libro o la revista, cuestionable ya por sus propósitos meramente reproductibles y por ello denostado como un campo menor para la investigación, pareciera una tarea que no apela a la teoría, o a una metodología, sin embargo, tenemos que uno de los elementos visuales, la tipografía en las obras de avanzada, va a adquirir impulso dentro del arte de la impresión, no sólo se la tomará como un elemento más dentro del soporte impreso, sino que en sí misma será materia plástica y discursiva en función de la nueva sensibilidad.

En este sentido, Carla Zurián expone que la vanguardia estridentista es un arrecife cultural, por lo que es necesaria la interacción de la plástica, la literatura, la música, el teatro, aunque la tarea del historiador del arte no sea la de escribir sobre el imaginario literario; y los literatos no ensayan el discurso visual¹⁹. Por su parte, Renato González Mello advierte que un proyecto así no es aconsejable emprender, pues se cuestiona si es posible establecer una analogía entre la poesía y la pintura, y si esa comparación, fuera de la noción de estilo, puede aportar algo interesante, tomando en cuenta que esa noción supone la continuidad entre los objetos artísticos, aunque ha sido marginada en la historiografía de las artes plásticas²⁰.

De esta manera, se entiende que se da un rechazo a un estudio histórico del lenguaje, pues los conceptos *origen*, *evolución*, relevantes para el tradicional pensamiento histórico, no sólo presuponen la condición temporal de las obras, sino que exigen un modelo interpretativo basado en la analogía entre la obra y su artífice, explica Krauss.

Por su parte, Peter Bürger advierte que la teoría estética sólo es fructífera cuando refleja la evolución histórica de sus objetos, por lo que es necesaria una teoría de la vanguardia para reflexionar sobre arte. Considerando esa advertencia, el entendimiento de la teoría estética puede ayudar al análisis de los soportes impresos en tanto objetos también históricos, siendo el caso del estridentismo una tentativa de desvelar sus componentes simbólicos y estéticos, eso significa que a sus objetos ya los estoy considerando como un objeto artístico enmarcado por la impronta de la vanguardia. Dicho lo anterior, vuelvo a Bürger, quien comprende el desarrollo de los objetos con las categorías de una ciencia:

¹⁹ Carla Isadora Zurián de la Fuente, *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador* (tesis de doctorado), México, UNAM, 2010, p. 17.

²⁰ Renato González Mello, "Figuras contiguas, frases superpuestas: la pintura y las retóricas de la vanguardia", en Anthony Stanton (ed.), *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, México, El Colegio de México-The University of Chicago, 2014, pp. 175-176.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aunque los objetos artísticos pueden investigarse fructíferamente al margen de la historia, las teorías estéticas están claramente marcadas por la época en que aparecieron [...] Si las teorías estéticas son históricas, una teoría crítica de los objetos artísticos que se esfuerce por aclarar su actividad debe asomarse a su propio carácter histórico. Dicho de otra manera: es válido historizar la teoría estética.²¹

Bajo la mirada de lo histórico, los impresos serán el producto final de aquel mensaje lanzado en los programas y manifiestos, manuales de producción estética que respaldarán la realidad cósmica de los soportes. En ese entendido, Badaracco afirma lo siguiente:

Los impresos comerciales adquirieron una dimensión filosófica en las primeras décadas del siglo XX. Los movimientos estéticos cuestionaron el influjo que ejercían las mercancías en el juicio de los consumidores con respecto a la naturaleza del estilo. [...] El esteta revolucionario temía que el gusto burgués pudiera convertirse en una “mentalidad nacional”, [...] por lo que divulgaron manifiestos acerca de la relevancia política y social de sus principios tipográficos; después, comenzaron sus propias publicaciones.²²

Partiendo de lo anterior, observo cómo el proyecto editorial del estridentismo, de *urgencia espiritual*, dio pie a un debate estético del que quiero saber su estructura, su estilo, sus elementos plásticos, que, suponemos, radican en la imagen equivalentista, siguiendo el orden de una teoría estética con la que los estridentistas hicieron *temblar al mundo*: la teoría abstraccionista. En ese sentido, Bürger anota que el procedimiento artístico permite que el shock de sus receptores sea el principio de la intención artística. Sin embargo, mis pretensiones no apelan a un análisis de preceptiva literaria, aunque haré uso de sus herramientas para abordar el texto, sino que el reto será en ese otro ente que es la dimensión gráfica. Al respecto, Clemencia Corte Velasco parafrasea de Wolfgang Iser un aspecto que confluye en la obra literaria:

Una obra literaria presenta dos polos, el polo artístico y el polo estético. El primero se refiere al texto creado por el autor y el segundo es la concreción realizada por el lector. De lo anterior se deduce que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² Badaracco, *op. cit.*, pp. 17-18.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

texto ni con su concreción. Necesariamente la obra de arte tendría lugar en la convergencia de texto y lector. Ahora bien, si la actualización del texto falla en el proceso de lectura, éste no se constituye en la conciencia del lector y pierde su valor de obra artística.²³

Así, de ambos polos que como lectora e intérprete me permiten ser conscientes de la obra literaria y sus implicaciones estéticas pero también materiales, tendré un resultado analítico. Por otra parte, Jaime Brihuega anota un punto que considero relevante para entrar al campo cultural:

queda siempre incompleta la ecuación productiva: aparece el autor, el grupo, la élite, un público abstracto, pero se escamotea el cliente, potencial o virtual, es decir, se margina la dimensión mercado, uno de los factores decisivos que, reconvertido desde mediados del siglo XIX, puso en marcha la maquinaria de la heterodoxia, la automarginación, la prospectiva y la redención vanguardista.²⁴

Las manifestaciones artísticas de las primeras tres décadas del siglo XX que surgen en Europa y América, llamadas de manera genérica como *vanguardias históricas*, como se ha observado, crearon diversos mecanismos de difusión —y de defensa— que las presentaron en todas sus formas, en todos sus decires explosivos, novedosos, evidenciando un devenir contradictorio que ha sido discutido, teorizado y constantemente reconstruido a lo largo de cien años, una línea de tiempo que deja ver periodos de silencio y otros muy fecundos dentro de la crítica e historia literarias y de arte, trazando así diversas rutas —incluso desde otras disciplinas sociales— que permiten seguir indagando en este fenómeno cultural: la *vanguardia*, el quiebre cultural que también ha marcado, en este lado del Atlántico, la historia y la crítica de esos dos campos que convergen y se distancian en y desde sus propios límites, y que son inherentes al Viejo Continente.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que esas reflexiones sobre las vanguardias fueron desarrolladas en un tiempo y espacio específicos, por lo que su cometido es trastocado por una actualidad que se sirve de reconstruir el pasado, dando

²³ Wolfgang Iser, "El proceso de lectura", en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, pp. 149-164, Madrid, La balsa de la Medusa, 1989, *apud* Clemencia Corte Velasco, *La poética del estridentismo ante la crítica*, Puebla, BUAP, 2003, p. 168.

²⁴ Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, ISTMO, 1981, p. 20. Consultado en <https://archive.org/details/lasvanguardiasar0000brih/page/6/mode/2up?view=theater>.

vuelcos entre la imaginación de quien ahora las (re)interpreta o las (re)construye, las juzga, y las narraciones que han surgido desde dos campos aparentemente disímiles: el del Arte y el de la Literatura.

Al decir narraciones me refiero a la postura ideológica que ha tomado el crítico o el historiador para elaborar sus ideas –sus historias– sobre los fenómenos culturales, siendo este caso el de las vanguardias artísticas, tal como lo anota Brihuega, el análisis de la noción de vanguardia es para la crítica y la historiografía el terreno para la confrontación ideológica²⁵.

La crítica e historia de las vanguardias artísticas desarrolladas en Europa y América presentan varios puntos de encuentro, pero difieren aún más en sus conformaciones, sin embargo, han actuado como validadoras o deslegitimadoras de los procesos culturales por los que ha atravesado cada una de las manifestaciones artísticas de aquel periodo, puesto que estas se han configurado en diversos contextos sociales, produciendo su propia estética –a la par de otras propuestas artísticas–, su propia visión histórica, siendo el caso mexicano uno muy particular: atraviesa por un *momento de optimismo posrevolucionario*²⁶.

Con base en ese principio del prefijo *re-*, en el que también caben las acciones repetir, rechazar, retroceder, hago una revisión de los estudios literarios y de arte del estridentismo: su reconocimiento o desacreditación como la *vanguardia mexicana*, cuyo acto de iniciación se dio en los últimos días de diciembre de 1921 mediante un acto publicitario y siguiendo las prácticas de las vanguardias europeas, como el futurismo y el dadaísmo: el fundador del estridentismo, el veracruzano Manuel Maples Arce, colocó en las paredes de algunos muros del centro histórico de la Ciudad de México, tal como se hacía con los carteles de espectáculos, una hoja volante de colores en la que anunciaba con 14 postulados su oferta estética, su nueva visión de la literatura y el arte: el actualismo.

1.4. Una lectura desde el campo literario y el campo del arte en México

²⁵ *Idem.*

²⁶ Tatiana Flores, “Actual N° 1, o los catorce puntos de Manuel Maples Arce”, en Sánchez Soler, Monserrat (coord.). *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México, Conaculta/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010, p. 41.

Al indagar en un fenómeno literario en el contexto mexicano, tal como se sugiere en el “Prólogo” del primer volumen de *Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI*, implica reconocer, por una parte, que la literatura es un proceso del que van surgiendo distintos sistemas literarios, es decir, surgen distintas literaturas delimitadas por ciertas fronteras que han dado forma a una *unidad* llamada México. Por otra parte, es necesario identificar cómo ese fenómeno literario se fue configurando dentro de un variado sistema de producción y de relaciones en donde intervienen aspectos históricos, sociales, políticos, culturales y estéticos²⁷.

Como se observa, la prologuista Mónica Quijano, a partir del reconocimiento de los sistemas literarios, propone que para la construcción de la historia literaria de México es necesario considerar estos tres ejes metodológicos: la literatura como proceso, la sociabilidad intelectual y el campo literario, pues ayudan a ampliar la mirada sobre sus prácticas. A su vez, Quijano anota que de esas tres categorías se desprenden otros factores que permiten agudizar la tarea del especialista:

1. Autor, intermediarios y públicos lectores: son los actores que intervienen en la elaboración, circulación y recepción de los discursos literarios. Respecto a la figura del autor, es importante saber cómo se define éste frente al campo literario, a la tradición, a las prácticas y discursos políticos y sociales, a la elección de una estética y un estilo. En relación con los intermediarios (editores, libreros, críticos, instituciones y organizaciones), éstos juegan un papel imprescindible para entender cómo los textos circulan y son valorados.
2. Materialidad de las producciones literarias y los soportes: elementos centrales para el diseño de los contenidos y para la interpretación histórica que harán las comunidades lectoras. Esto implica que no es suficiente una definición semántica o estética del texto, sino que es necesario considerar que la obra literaria circula a través de objetos específicos.
3. Red de relaciones: los actores se encuentran inmersos en circunstancias que les permiten reunirse con grupos específicos de intelectuales, y de esos encuentros se producen ideas y dinámicas que los definen. Aunado a esas redes, se crean

²⁷ Mónica Quijano, “Prólogo”, en Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vega y Rafael Mondragón Velázquez (coords.), *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940). Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI*, vol. 1, México, UNAM, 2019, pp. XXVII-XXIX.

vínculos con otros sistemas, como lo es el de las artes. Así, el sistema literario se relaciona con el discurso social.²⁸

Estas instrucciones parten de la noción de *campo cultural* desarrollado por Pierre Bourdieu, quien inserta dentro de ese inmenso campo los conceptos *campo literario*, *campo artístico* y *campo intelectual*. Este método, anota Quijano, permite pensar el *espacio* de los sistemas literarios en donde los diferentes actores se interrelacionan con el fin de legitimarse en el sistema. Aunado a ello, Bourdieu resalta que

lo decible en un campo es resultado de lo que podría llamarse una puesta en forma: hablar es poner formas. Con esto quiero decir que las formas más específicas del discurso, sus propiedades de forma y no sólo de contenido, se deben a las condiciones sociales de su producción, es decir, a las que determinan lo que ha de decirse y a las condiciones que determinan el campo de recepción en el cual se oirá lo que ha de decirse.²⁹

De ese ejercicio metodológico, se entiende que su apropiación le permitirá al crítico analizar cómo se ha construido un fenómeno literario, quiénes y qué factores sociales lo han moldeado como un sistema de interrelaciones y polarizaciones en un determinado espacio. Sin embargo, al entrar en ese campo, es preciso considerar que la *literatura* será el instrumento que defina la actividad del intelectual y que trazará los contornos de su lugar: la escritura.

Partiendo de ese señalamiento, al adentrarse al campo literario de México, un espacio complejo en donde sus historias se siguen configurando, lo que se traduce en un intento por dar *orden* a las cosas —o reordenarlas— y colocarlas, si es posible, en su correspondiente lugar en la Historia de las literaturas en México, nos encontramos con diversos sistemas, cada uno representa una época, un discurso que da cuenta de aquella realidad, y que en la sucesión del tiempo se va hilando con el siguiente sistema literario. Al respecto, Alberto Vital anota:

²⁸ *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

²⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (trad. Thomas Kauf), España, Anagrama, 1995, p. 156.

Las historias de la literatura [...] cumplen también la función de proporcionar los hilos conductores que hacen posible la auto organización de una literatura nacional (de su pasado, su presente y aun tal vez su futuro); esa función se vuelve necesaria sobre todo cuando los historiadores descubren el carácter unitario –o incluso la simple existencia– de aquella literatura.³⁰

Partiendo de esos propósitos, el campo intelectual se entiende entonces como un sistema de relaciones que va a determinar las condiciones en las que se producen los objetos culturales (pinturas, esculturas, música, libros) y cómo estos van a circular en el mercado, un mercado liberado del control religioso y político (la Corte) debido al desarrollo de la burguesía de la que va a surgir ese mercado autónomo en el que esos objetos serán valorados con criterios estéticos: el escritor será valorado en los salones literarios, luego en las editoriales; el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, ya competirán por la aprobación religiosa o cortesana, sino por una legitimidad cultural.³¹

Por lo tanto, siguiendo los tres ejes metodológicos (la literatura como proceso, la sociabilidad intelectual y el campo literario), de los que se desprenden los elementos a identificar: 1) Autor, intermediarios y públicos lectores, 2) Materialidad de las producciones literarias y los soportes, y 3) Red de relaciones, identifico que en la historia literaria del estridentismo los ejes ya abordados por la crítica, pues en su haber se tiene principalmente la historia cultural y las redes intelectuales que establecieron. Eso apunta a que, en cierta medida, se han cubierto los ejes de sociabilidad intelectual y del campo literario, mientras que el eje de la literatura como un proceso se ha integrado parcialmente a los ejes anteriores, pero no de manera independiente. El estudio del estridentismo se inserta también en ambos problemas:

1. Se le ha estudiado a partir de sus textos, es decir, dentro del sistema literario, considerado dentro de los parámetros de una literatura de vanguardia.
2. Se le ha estudiado a partir de sus redes intelectuales: su relación con el sistema del arte.

³⁰ Alberto Vital, *La cama de Procasto*, México, UNAM, 1996, p. 30.

³¹ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (trad. Martha Pou), México, Grijalbo/Conaculta, 1984, pp. 18-19.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En esa misma dirección, las redes intelectuales que formaron los estridentistas fueron dentro del sistema del arte; este movimiento de vanguardia (1921-1927) fue un movimiento poético, pero también un movimiento unido estrechamente a la nueva corriente plástica de los años veinte. De lo anterior, se confirma que la literatura estridentista fue un proceso paralelo al del arte, y que circuló a través de la materialidad diseñada por ese otro sistema, que fue autor y partícipe de la identidad gráfica de la producción editorial del estridentismo, y con ello de una estética vanguardista enmarcada por un contexto posrevolucionario.

Por otra parte, el poeta ultraísta español Guillermo de Torre, resume el paso del estridentismo en la poesía mexicana, a la que da el carácter de mesurada y de contención, aspectos de los que, dice, surge el brote de la vanguardia estridentista, “síntesis de todos los movimientos de 1920” (futurismo, dadaísmo, ultraísmo), y cuyos *posibles ecos* fueron “sepultados por la generación de la revista Contemporáneos y los primeros libros de Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer...”.³²

Este padecimiento que ha denostado la actividad estridentista y que es señalada constantemente en los estudios literarios, responde a que en el campo cultural también funciona como censura, pues aquel que entra en su estructura está determinado por el crédito o déscrédito del grupo que tiene el poder. De esta manera, lo obliga a no dejarlo pasar completamente, lo obliga a decir sólo lo que es *decible*, pues excluye de la distribución de los medios de expresión lo indecible, y aquello que puede decirse será censurado, será lo inombrable. Por lo tanto, es a partir de la exclusión y del silencio que impone un grupo a otro que se pueden analizar las condiciones sociales de constitución del campo en el cual se produce el discurso.³³

La actividad artística en el sistema de producción intelectual del estridentismo se rige por estrategias para, precisamente, colocarse dentro del campo cultural. Maples Arce buscó la manera de legitimar su propuesta dentro del campo del arte al vincularse con otros intelectuales, tal como lo describe en sus memorias:

³² Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1925.

³³ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura* (trad. Martha Pou), México, Grijalbo/Conaculta, 1984, p. 161.

La visión del patio de Bellas Artes en la noche, bajo las luces y los adornos cuyas sombras se proyectaban sobre las figuras de Miguel Ángel, nos ofrecía un equivalente de la bohemia de París de la que había oído hablar y que avivaba nuestra imaginación. Esto formaba parte también de la vida de los artistas con quienes me había yo íntimamente vinculado. De manera que a veces seguía con la más atenta curiosidad sus métodos de trabajo, sus discusiones estéticas.³⁴

La relación entre los artistas plásticos y los literatos funciona también como una brecha para entender las estrategias de sus autores, pero también para adentrarse al entendimiento de sus ideologías, se les observa renovadores y productores de un discurso único que les dará autonomía para circular, a través de sus objetos, por el campo intelectual adquiriendo un capital de conocimiento, habilidades y creencias³⁵. La aspiración juvenil de Maples Arce supo jugar las reglas del campo, reunió cómplices que subyacen a todos los antagonismos, y desde esa complicidad supo enfrentar subversivamente “todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario”.

³⁴ Manuel Maples Arce, *op. cit.*, p. 57.

³⁵ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, pp. 18-19.

Capítulo 2. Experimentación estética del estridentismo: la imagen equivalentista

2.1. En la búsqueda de la originalidad

Asomarse al espíritu inquietante del vanguardista es la pauta para valorar la poesía de los estridentistas. Desde la sonoridad del sustantivo ya sugiere curiosidad, incertidumbre, duda, pues uno se encuentra con una peculiar producción textual que ha sido puesta en la balanza de la teoría literaria, de preceptivas que, como narra Maples Arce en sus memorias, *estigmatizan* las imágenes contenidas en los poemas causando un efecto de rechazo o de aceptación en el lector o en el aprendiz, pero en el caso del joven preparatoriano veracruzano, al margen de las reglas que dictaba aquel libro de preceptiva literaria en el que leyó al poeta argentino Leopoldo Lugones, encontró una fórmula para ampliar su mirada: “Por instinto descubrí inmediatamente algo nuevo que sobrepasaba a la poesía romántica y, sin cuidarme de técnicas ni preceptos, leí después otros poemas de Lugones que confirmaban mi gusto poético, y no creí más a los preceptistas”.

Ese efecto de discernir entre un estilo poético ya establecido y otro por descubrir, o inventar, será el comienzo de una nueva sensibilidad que surge en el fundador del estridentismo, sin embargo, será una sensibilidad compleja, pues trae a cuentas el pasado de la tradición y el efecto colateral de los estilos europeos que caían como fichas de dominó sobre una realidad totalmente ajena a su efervescencia pues, como apunta Rosalind Krauss:

el estilo de un periodo es una modalidad específica de coherencia que no se puede quebrar fraudulentamente. La autenticidad implícita en el concepto de *estilo* es producto del modo en que se concibe la generación de dicho estilo, esto es, colectiva e inconscientemente. [...] Ese cambio de sensibilidad es justo lo que hará que [...] se rompan las anteriores pautas de coherencia.³⁶

³⁶ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (primera reimpresión), España, Alianza Editorial, 2022, p. 165.

El reconocimiento que Maples Arce daba a las vanguardias europeas fue también un ejercicio de discernimiento, de romper, precisamente, esa coherencia para dar forma a su propio estilo, tal como lo expresó tajantemente en el postulado VII del “Comprimido Estridentista” de *Actual N° 1*: “Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de ‘ismos’ más o menos teorizados y eficientes”. Al respecto, Benjamín Valdivia expresa que:

La sucesión de tendencias en el orbe del arte llevó en un inicio a la renuncia a la tradición y, poco después, a la renuncia a las tendencias recientes, aceptando otras todavía más nuevas en el tiempo. Las vanguardias artísticas se configuraron como una serie de renunciaciones ante lo tradicionalmente aceptado y luego ante las otras vanguardias.³⁷

Maples Arce, a la edad de 17 años, desde la capital veracruzana donde cursaba sus estudios preparatorianos, ya indagaba en las formas literarias que llegaban a la provincia:

Sentíamos ya, Maraboto (su amigo) y yo, el tedio de los gustos literarios que por aquel entonces imperaban en la provincia y comenzamos a leer a los maestros del modernismo. Nos alegraba descubrir en el escaparate de alguna librería un nuevo libro de Juan Ramón Jiménez o de los Machado, y el que primero podía adquirirlo lo prestaba al otro o lo leíamos juntos en voz alta, subrayando las sorprendentes bellezas o comentando sus singulares metáforas. Con el mismo interés adquiríamos los libros de Rubén Darío, Amado Nervo y Luis G. Urbina; los leíamos con honda delectación, pues sentíamos que traían algo más vivo para nuestras almas.

En esa época preparatoriana y en donde con suma libertad comenzaría su búsqueda por *la cristalización intelectual y nuevas razones espirituales para desenvolver su destino*, el inquieto Maples Arce discernía entre aquellos poetas modernistas y románticos, al mismo tiempo que él practicaba su escritura y que compartía con amigos que se embarcaban en la poesía. Uno de ellos lograría presentar sus poemas en un auditorio local, Maples Arce acudió a la presentación y allí conocería

³⁷ Benjamín Valdivia, *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*, Querétaro, Calygramma, 2013, p. 18.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a un catalán dueño de una librería en donde les permitía a él y a su amigo hojear las revistas que contenían las últimas novedades literarias.

Posteriormente, en un significativo viaje con su padre a la Ciudad de México conocería la redacción de *Revista de Revistas*, allí se encontraría con algunas figuras literarias como Ramón López Velarde, con quien entablaría amistad, al mismo tiempo que observó aquel ambiente fervoroso, lo que le resultaría muy estimulante:

Este viaje fue muy oportuno y me llenó de ardientes estímulos, pues aunque permanecí pocas semanas en la capital, me llevé una nueva inquietud que despertó el conocimiento de inesperados libros y el trato de personas de talento artístico y amplia cultura. Al regresar a Veracruz se me avivó el deseo de buscar más amplios horizontes en un ambiente de mayor densidad cultural y le pedí a mi padre que me autorizara para ir a estudiar a México, pero él no quiso acceder, temeroso seguramente de que trocara mis estudios por el periodismo u otra forma de actividad, que me desviara del camino de la abogacía a la que él me tenía destinado.

El deseo de alcanzar ese horizonte, de estar dentro de aquel ambiente cultural en México, se avivó aún más cuando en *Revistas de Revistas* le publican un poema. La relevancia de esa publicación, explica Maples Arce, era que esa revista reunía a los mejores escritores del modernismo y posmodernismo de México y del extranjero, fue así que “con verdadero regocijo vi un día mi retrato y mis versos junto con los de Guillermo A. Esteva y Leoncio Espinosa en página dedicada a los nuevos poetas de Veracruz”.

Al terminar los estudios de preparatoria, sus padres le permitieron estudiar Derecho en la capital de la República. A principios de 1920, Maples Arce, de veinte años de edad, llegaría a México con el objetivo de estudiar leyes por mandato de su padre, pero contaba con otros *móviles intelectuales*: escribir en los periódicos, ampliar su campo intelectual. Su rumbo se abría hacia ese horizonte: “alcanzar una conciencia estética rigurosa (que) se convirtió en resolución insobornable”.

Esa conciencia estética rigurosa que se empezó a configurar desde su natal Veracruz iría madurando entre provocaciones y contradicciones, pues Maples Arce se enfrentó a un campo de poder que contenía aquella densidad cultural, en donde el juego consistía en conquistar, en tener la voluntad de triunfar, eso no significó que el estudiante fuera ajeno a *los acontecimientos henchidos de dolorosas realidades*, ni de

comprender el mundo que lo rodeaba, todo lo contrario, esa comprensión del mundo la haría a través de sus *impulsos líricos* renovadores. Esa pulsión, a finales del año siguiente a su llegada a México, 1921, lo llevará a manifestar aquella voluntad de triunfar y en rebeldía proclamó:

“Esta gente está durmiendo –me decía–, hay que despertarla de su sueño profundo, para lo cual, es indispensable gritar, sacudirla y darle de palos si es necesario”. Explicar las finalidades de la renovación implicaba un largo proceso. La estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total. Había que recurrir a medios expeditos y no dejar títere con cabeza. No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo que recuerde, me dije: “No hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez”.

Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste, me fui a la imprenta de la Escuela de Huérfanos. La hoja impresa en papel Velin de colores se titulaba *Actual*. Destacaban en ella los títulos: “Muera el cura Hidalgo”, “Abajo San Rafael-San Lázaro”, “Chopin a la silla eléctrica”, y otros lemas en que había concentrado mi furor.

El manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de toros y teatros, en los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, por el barrio de las facultades. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y del extranjero.³⁸

Ese acto publicitario sería la primera estrategia de Maples Arce para ofertar su proyecto renovador, tal como lo hicieron los vanguardistas europeos. Ese afiche (Figura 1) llamado *Actual N° 1. Hoja de vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce* contendría el programa de sus postulados estéticos literarios y plásticos.

³⁸ *Ibid.*, p. 84.

Figura 1. *Actual N° 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce* (diciembre de 1921, Ciudad de México)



Fuente: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA). Documents of Latin American and Latino Art. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/754048#c=&m=&s=&cv=&xywh=-657%2C0%2C2063%2C1155>.

Su conciencia estética sería estridentista, y en consecuencia la llamaría estridentismo, pero su *suprema aspiración* la encontraría en la CIUDAD: “Una sensación dichosa me lanzaba a las calles llenas de gente y creía descubrir móviles y perspectivas psicológicas que me enriquecían de experiencias valiosas”. Aquel salto de conciencia al adentrarse en la urbe modificaría su sensibilidad estética. Felizmente sus impulsos artísticos se sobreponían a las reflexiones sociológicas, y el arte de la literatura impulsaba sus anhelos. De esa suprema aspiración, Maples Arce habrá de establecer la originalidad de su poética:

Proclamé la creación de una poesía nueva, juvenil, original, sensible al espíritu moderno, una “magia verbal”, una superación de las viejas formas retóricas. Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen prescindiendo de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo.

Sin embargo, al estridentismo se le sigue relacionando estrechamente con el futurismo de Marinetti, o que es la copia de éste. También se le ha adjudicado el diseño

de *Actual N° 1* al dadaísmo, incluso con el creacionismo de Vicente Huidobro. Ese punto de encuentro y desencuentro de estilos será el lugar donde convergen las investigaciones en torno a la vanguardia estridentista, será el lugar para discutir las diferencias entre unos estilos y otros, para juzgar la imitación en este lado del Atlántico, para estigmatizar la originalidad.

No obstante, afirma Rosalind Krauss, el vanguardista también abrazará multiplicidad de credos, pero el único elemento que lo mantendrá dentro de su discurso vanguardista será, precisamente, la originalidad, entendida ésta como el tipo de revuelta en contra de la tradición, o la pretensión de destrucción, más que como una negación del pasado, pues la vanguardia se concibe como un origen, como un comienzo desde cero, como un nacimiento. Y agrega que la entidad original está a salvo de la tradición por su ingenuidad primitiva.³⁹

Encuentro en esa distinción señalada por Krauss la marca del estridentismo, la que lo distingue, la que lo diferencia de otras marcas: su presentismo anunciado en *Actual N° 1. Hoja de vanguardia*. Ese presentismo, *en nombre de la vanguardia actualista*, estará cargado de una ingenuidad primitiva que incidirá en la construcción de su discurso textual: la imagen equivalentista, ya que, como lo anota Krauss, la noción de la vanguardia está función de la originalidad. Por su parte, el estridentista Arqueles Vela anota que:

Los poetas sin inquietudes sociales deambulan por el mundo interior, a la búsqueda del numen, extraivados en la propia realidad, medrosos de encontrarse con la entraña del hombre. [...] Lo que da originalidad a la literatura estridentista es la presencia de formas de expresión no precisamente realistas para captar la realidad circundante. Esta combinación de materia social y lenguaje no realista es lo que distingue al estridentismo de otras escuelas de vanguardia. Es precisamente en el uso del lenguaje en lo que los estridentistas se distinguen, por ejemplo, de los escritores de la revolución.⁴⁰

Partiendo de lo anterior, considero que en la imagen equivalentista radica la originalidad de la vanguardia estridentista, en tanto que funciona como una destrucción de lo establecido para crear nuevos signos, una consecuencia de acciones que el

³⁹ Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁰ Citado por Luis Leal, "Realidad y expresión en la literatura estridentista", en Esther Hernández Palacios (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, Conafe-FCE, 1983, pp. 62-64.

vanguardista reflexionará como un hecho artístico. El surgimiento de otras formas será una práctica constructiva de significados.

2.2. Magia verbal: la imagen equivalentista

Considerar que este segundo capítulo navega en dos vertientes discursivas: lo literario y lo plástico, en tanto unidad expresiva, me lleva a ubicar los estudios del estridentismo principalmente en la historia y teoría literarias, por lo que de manera particular algunos de los trabajos que profundizan en el concepto de la imagen equivalentista también derivan de estos sistemas.

Tenemos *La poética del estridentismo ante la crítica*, de Clemencia Corte Velasco, quien aborda la teoría abstraccionista del estridentismo y a su vez se acerca al fenómeno de la vanguardia confrontando las características retóricas que diferencian al estridentismo del futurismo, nos anuncia que la emoción como fuente de la creación estética es la base del cambio que Maples Arce impulsó. A esa nueva sensibilidad le correspondía una nueva técnica de arte.⁴¹

El estudio de Clemencia Corte me lleva al texto “Acercamiento a la poética estridentista”, de Esther Hernández Palacios, quien desmenuza algunos poemas estridentistas guiada por la semántica poética y que también encuentra los rasgos distintivos del estridentismo frente a otros movimientos:

En la plástica se acercan al cubismo y la abstracción, en la poesía intentan la transformación de la imagen. Si el futurismo italiano planteaba sobre todo la renovación -o destrucción- de la sintaxis y la morfología, la introducción de signos de diferentes sistemas (como los de la música y las matemáticas), los estridentistas centran sus esfuerzo en la semántica poética. La imagen se convertirá en su quilla renovadora.⁴²

Por otra parte, encontramos el análisis de Anuar Jalife Jacobo, “La belleza actualista de la ciudad: tensiones de lo moderno en *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo”, quien anota que en el ejercicio de la exploración técnica, en el que se da una dialéctica de lo exterior y de lo interior, “ocupa un lugar fundamental el concepto de

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² Esther Hernández Palacios (comp.), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, FCE, 1983, p. 135.

tesis TESIS TESIS TESIS TESIS

equivalencia o imagen equivalente, esto es, una metáfora que conjuga de forma simultánea una visión subjetiva con una objetiva”⁴³.

En ese tenor, está “La equivalencia como principio de composición en el poema ‘11:35 p.m.’ de Germán List”, estudio de Alberto Rodríguez González en el que expone que el procedimiento de las obras estridentistas:

obedece a la deliberada búsqueda de un efecto específico; este procedimiento, que podríamos llamar de vanguardia, tendría como soporte el enrarecimiento de los elementos rítmicos en contrapunto a un trabajo conceptual que se basa en la reelaboración compleja de los tropos y figuras usados tradicionalmente por la literatura⁴⁴.

También considero sumamente relevantes los estudios que navegan en ambas vertientes, pero desde diferentes perspectivas como la filosofía, y que se acercan al concepto estridentista que guía este trabajo: *El estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte*, tesis de Miguel Corella Lacasa, siendo ésta una indagación de la simultaneidad en la imagen estridentista, lo que remite a un problema filosófico.

Por otra parte, también se encuentra el trabajo de Rodolfo Mata, quien recurre a la *Teoría del arte de vanguardia*, de Renato Poggioli –otro de los teóricos fundamentales de la vanguardia–, para ampliar la comprensión de los rasgos estéticos y sociales que determinan la naturaleza de este fenómeno cultural y con ello del estridentismo, por lo que va a anotar que el desarrollo del término *avant-garde* está ligado a las ideologías políticas radicales con la idea del arte como expresión de la sociedad y medio para la acción social, por lo que concluye que vanguardia cultural y vanguardia política fueron una sola cosa.⁴⁵

Es imprescindible el estudio fundacional de la vanguardia mexicana al que ya he estado haciendo referencia: *El estridentismo: una literatura de la estrategia*, de Luis Mario Schneider, el cual ha dado la pauta para continuar con el análisis

⁴³ Anuar Jalife Jacobo, “La belleza actualista de la ciudad: tensiones de lo moderno en *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 23 (2021), p. 219.

⁴⁴ Rodríguez, A., “La equivalencia como principio de composición en el poema ‘11:35 p.m.’ de Germán List”, en *Destiempos*, núm. 201, 2008, p. 64.

⁴⁵ Rodolfo Mata, “Las ideas estéticas del estridentismo”, en *Literatura Mexicana*, vol. X, núm. 1-2, (1999), pp. 121-122. Consultado en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/354>.

multidisciplinario y la valoración crítica a cien años del surgimiento de la vanguardia estridentista.

También se tienen las ediciones facsimilares de las dos revistas que editaron los estridentistas como grupo: *Irradiador. Revista de vanguardia. Edición facsimilar*, de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, quienes se adentran en la búsqueda de los originales de la revista auténticamente vanguardista, correspondiente a la primera etapa de la producción editorial del estridentismo, mientras que también se tiene la edición facsimilar de la revista *Horizonte. Revista Mensual de Actividad Contemporánea* (1926-1927) publicada por el Fondo de Cultura Económica, la cual evidencia la segunda etapa de producción del movimiento estridentista que tuvo sede en Xalapa, durante el gobierno de Heriberto Jara, y de la que el abogado Maples Arce recordaría lo siguiente.

Como se lee, la inclinación por un programa institucional gubernamental hizo virar el curso del movimiento estridentista hacia estándares de producción de corte progresista, no obstante, su internacionalismo siguió prevalenciando, pero su discurso visual, logrado por Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal, se irá alejando del ideal vanguardista y cosmopolita que se observa en *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas* (tres números en 1923), en la que participaron Diego Rivera, Jean Charlot, Tina Modotti, además de resaltar que Fermín Revueltas, que regresaba a México en 1920 después de su estancia en Chicago, fue su ilustrador, y de quien Carla Zurián expresa: “los principios estéticos de las vanguardias artísticas, en boga desde la segunda década del siglo XX, permearon su universo de diseños y propuestas tipográficas, agresivas y desprejuiciadas, que buscaban integrarse con algunos derroteros del arte mexicano”⁴⁶.

Partiendo de la idea de experimentalismo, la conceptualización de la imagen equivalentista se va a entender como un proceso de búsqueda del lenguaje del espíritu del estridentismo. En ese sentido, la publicación de las obras literarias de los estridentistas también iba acompañada de la difusión de sus teorías en artículos en los que ensayaban reflexiones sobre el propio movimiento.

Tal es el caso del escritor guatemalteco Arqueles Vela, autor de la novela *La Señorita Etcétera* (1922) publicada en el suplemento “La Novela Semanal”, del semanario *El Universal Ilustrado* –principal medio que dio cabida a los escritores estridentistas–, quien en el número dos de *Irradiador* (octubre 1923) publica “El

⁴⁶ Carla Zurián, *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, México, RM-INBA, 2002, p. 39.

estridentismo y la teoría abstraccionista”, un texto en el que anota que “es imprescindible equilibrar el desequilibrio ideológico de los que han comentado la tendencia literaria del Estridentismo”, por lo que elaborará argumentos sobre lo qué es el estridentismo –o lo que no es–, provocando con ese tono contestario que caracteriza al artista de la vanguardia un debate que al mismo tiempo funciona como manifiesto de la teoría abstraccionista, de la que afirma que “no es una teoría, sino una insinuación de afirmar la personalidad. De crear un arte puro y sin repujaciones. Un arte en que el sincronismo emocional tenga una equivalencia con ese ritmo sincrónico del ajetreo de la vida moderna”.

Como se observa en la consigna con la que Maples inaugura el estridentismo, ciertamente en esta primera parte de *Actual N° 1* se coloca como crítico de su época *en nombre de la vanguardia actualista* y centralizado en ese vértice del presente que está viviendo y del cual toma postura a través de su estridentismo que lo defenderá de la tradición.

En ese sentido, Vela anota que Maples Arce “no hace expeculaciones sobre un arte estridentista” sino que, como otro vocero de la vanguardia, “excita a los intelectuales jóvenes a hacer un arte personal y renovado, fijando delimitaciones estéticas”, “a destruir las teorías equivocadamente modernas. A hacer poesía pura. Sin perspectivas pictóricas”, para esto, Vela ya se está refiriendo a los postulados, específicamente al XI y XIV, que se despliegan en la hoja volante, con los que Maples sí va dictando los pasos a seguir para hacer el nuevo arte y en donde además va a abrir el postulado I con esta consigna: “Mi locura no está en los presupuestos” y allí mismo dirá “Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas”, mientras que en el postulado II afirma que “Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. [...] es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacuera de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucrar los ‘swichs’”, “Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional” (postulado X).

Respecto del carácter cosmopolita al que Maples Arce lo volverá su ejercicio literario e ideológico, Luis Alberto Arellano anota lo siguiente:

aparece como un credo o una moral sólo cuando es parte de una polémica, cuando se usa como una acusación de desarraigo o de voluntario desdén hacia lo que se ubica

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como su contraparte: lo propio, lo arraigado entre nosotros. Previene, eso sí, contra la burda imitación. [...] No es frecuente que esta noción de cosmopolitismo, entendida en su sentido negativo de desarraigo, se haya opuesto a cualquiera de las variantes del nacionalismo que se presentara como oportuna. Sin embargo, cada cierto tiempo, la afirmación de un cosmopolitismo como fuente de aventura intelectual, aparece en diversas promociones de la literatura mexicana.⁴⁷

En esa dicotomía de credos, de arraigo y desarraigo, efectiva para evitar imitaciones, la aventura estridentista navegará, así se constata en sus postulados, en los que observo su postura frente a y en contra de la crítica y arte oficial nacionales, aunque, avanzado el movimiento, se darán encuentros contradictorios.

En ese sentido, Maples Arce va a negar la relación con otras vanguardias para con ello “fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente” –postulado al que hace referencia Arqueles Vela–, así arremete en el postulado VII:

Ya nada de creacionismo, dadismo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, –sincretismo–, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual.

Depurar tendencias para llegar a la “verdad estética” del estridentismo, exige Maples Arce, una convicción que lo llevará hacer un arte nuevo, el cual, “como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorista”, remata en el postulado XI, para abrir su postulado XII con este llamamiento: “Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente”.

En este despliegue de consignas que resultan ser la guía política, social y estética del vanguardismo mexicano que desbordó lo artístico para dar certeza al acontecimiento revolucionario –en el sentido de renovación, de destrucción incluso–, vemos las

⁴⁷ Luis Alberto Arellano Hernández, *Rafael Lozano. Mensajero de vanguardias*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2018, pp. 76-77.

referencias de otros movimientos que tomaron los estridentistas para llegar a una síntesis quinta-esencial. En el caso del futurismo, su recepción en Latinoamérica se da a través del artículo “Marinetti y el Futurismo”, de Rubén Darío, quien unos días después de que Filippo Tommaso Marinetti publicara en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 su “Manifeste du Futurisme”, lo envía desde París a Buenos Aires para publicarlo en *La Nación*, mientras que el poeta mexicano Amado Nervo, desde España envía al *Boletín de Instrucción Pública* su colaboración “Nueva escuela literaria”, en la que traduce los once puntos de aquel manifiesto, ésta va a publicarse en agosto de 1909.⁴⁸ Al respecto, Juan Manuel Bonet y Juan Bonilla afirmarán que “El futurismo, como nueva estética lanzada al mundo para cambiar el mundo, tuvo mucha más repercusión periodística que estética en nuestro ámbito”⁴⁹.

Siguiendo esta ruta hecha por Schneider sabemos que en México el principal vocero de las vanguardias europeas fue el regiomontano Rafael Lozano, de quien el estridentólogo Schneider destaca su papel calificándolo como el “sembrador y mensajero de la vanguardia en México. Personalidad culta y sensible, de espíritu cosmopolita”, pues en 1922 fundó y dirigió en París la revista *Prisma*, y fue corresponsal del semanario dirigido por Carlos Noriega Hope, *El Universal Ilustrado*, en donde publicará las reseñas “Marinetti y la última renovación futurista: El Tactilismo” (15 de enero de 1921) y “El endemoniado Dada (*sic*) se adueña de París” (3 de febrero de 1921) en el que también se reproduce el *Bulletin Dada N° 6*, de ésta Schneider destaca la composición tipográfica superpuesta en la carátula, de lo que concluye que ese afiche servirá para la revista *Actual*. De estas redes⁵⁰ que va atando Schneider, se entiende que Maples Arce absorbe ambas vanguardias, pero que tergiversará para mantener la identidad del estridentismo; lo mismo hará con el creacionismo, de Vicente Huidobro, y el ultraísmo, de Guillermo de Torre.

⁴⁸ Schneider, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ Juan Maniel Bonet y Juan Bonilla, *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*, España, Fundación José Manuel Lara, 2019, p. 10.

⁵⁰ Al respecto, Silvia Pappé refiere que “En el contexto de la cultura, América Latina posiblemente no se debe pensar como un contenedor territorial o sociocultural; pareciera más adecuada la idea de posibles construcciones que surgen a partir de relaciones, redes y proyecciones, es decir, de otras construcciones. En el caso de la vanguardias latinoamericanas, estas redes pueden ser revistas, contactos personales, visitas, estancias... redes para cuya observación hay que decidir puntos de partida, y luego conexiones y formas de articulación. “Experiencias vanguardistas, o cómo conmemorar perspectivas, provocaciones y deseos”, en Cecilia Eraso (coord.), *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina: a cien años de las vanguardias latinoamericanas*, México, Editora Nómada-Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2021, p. 28.

Dicho momento estridentista sugiere el periodo 1921-1927, cuyos autores impulsados por los *entusiasmos* de la Era de la Máquina⁵¹, por revoluciones sociales (soviética y mexicana), los colocaron frente a procesos acelerados que modificaban su entorno, mismo que les permitió irrumpir simbólicamente, pero también materializar esa irrupción a través de diversos objetos culturales, como los impresos.

Rodolfo Mata plantea que el problema del estridentismo como una expresión artística “de vanguardia” sin tener que recurrir a la justificación común de citar el reflejo de la literatura europea en la americana o de señalar las diversas influencias de movimientos como el futurismo, el ultraísmo, el creacionismo, etcétera, es necesario responder a la siguiente pregunta: ¿cuáles son las características con las que debe cumplir una expresión artística para considerarla de vanguardia? Sin embargo, Mata reconoce la complejidad de la teoría de las imágenes de los estridentistas:

se puede afirmar que el estridentismo sí tomó en serio las reflexiones que produjo en este campo. [...] Una prueba de ello es el hecho de que List Arzubide, años después de acabado el movimiento, se vuelve a extender sobre el tema de la “imagen equivalentista”, ofreciendo una definición acompañada de ejemplos, situándola en el desarrollo de la expresión poética y afirmando que el estridentismo había logrado dar un paso más allá.⁵²

Partiendo de lo anterior, me surgen las siguientes preguntas que intentaré responder en el desarrollo de este segundo capítulo: ¿cuáles son los valores estéticos que se descubren a través de la imagen equivalentista? y ¿a partir de la imagen equivalentista se puede reconstruir el sentido estético de la producción editorial del estridentismo?

2.3. La teoría abstraccionista, teoría estética del estridentismo

⁵¹ Reyner Banham se refiere a la Era de la Máquina cuando sugiere: “¿Acaso aquellos crujidores aeroplanos cubiertos de tela, aquellas enormes y complicadas radios o los automóviles surgidos del carro pudieron nunca ofrecer ‘la conquista sin esfuerzo del tiempo y del espacio?’” para explicar que fueron esos *entusiasmos* las fuerzas impulsoras que llevaron al Movimiento Moderno a la triunfante trayectoria que modificaría “la teoría y el diseño de la arquitectura”, pero también de las artes visuales, plásticas y gráficas, tanto en la geografía europea como en la latinoamericana, surgiendo con ello una Estética de la Máquina. Ver *Teoría y diseño en la Primera Era de la Máquina*, España, Paidós, 1985, p. 19.

⁵² *Ibid.*, p. 146.

El día 24 de agosto de 1922 en el semanario *El Universal Ilustrado* fue publicada la entrevista titulada “Maples Arce. Nuestro apóstol creacionista” que Febronio Ortega hizo al poeta veracruzano. En ésta Manuel Maples dio un ejemplo contundente sobre cómo debería de ser el trabajo poético, aquel que sólo algunos *creacionistas*⁵³, en tanto hacedores de poesía o aquellos que se dedican a este arte, lograron consolidar:

El primer creacionista fue Homero. Sí, lo que nosotros hacemos tiene raíces viejas. [...] Homero no es un historiador que relata retrospectivamente la guerra de Troya y los viajes de Odiseo; Homero, amplio, suntuoso, espléndido, presenta los hechos no como cosas que sucedieron, sino como realidades que suceden en el poema. Lo que él dice es verdadero en el arte y falso en la vida, pero en arte lo único que debe interesarnos es la mentira, porque la verdad emocional en la vida no existe.⁵⁴

En esta consigna, como se lee, Maples Arce, al mismo tiempo que expresa reconocimiento a Homero y que lo considera el antecedente poético más primitivo, plantea su idea sobre la creación poética, la cual se podría entender como un mecanismo emocional que sólo puede ocurrir dentro del poema para crear una realidad, la del texto, pero que no corresponde con la vida externa. A su vez, atisba el sentido temporal que contiene el poema: la sucesión de las realidades expresadas allí como mínimos momentos que se conjugan para que el poema cuente una historia, un relato; porque la mentira también es un relato. En el postulado I del *Actual N° 1* de diciembre de 1921, es decir, ocho meses antes de esta entrevista, el estridentista ya había señalado:

La verdad no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. [...] La verdad estética es tan sólo un estado de emoción incohercible desarrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un

⁵³ En la entrevista Maples Arce al decir “creacionistas” no se refería a la propuesta vanguardista del poeta chileno Vicente Huidobro: el creacionismo. Posteriormente, en el segundo libro de sus memorias *Soberana juventud*, cuando habló de su búsqueda poética en otros escritores, anotó lo siguiente: “Tampoco me pareció cosa atrevida lo de la rosa de Huidobro: ‘Poetas, no cantéis a la rosa;/hacedla florecer en el poema.’. Esto es un consejo, pero no un conjuro poético. ¿En dónde está la floración? Huidobro la alcanzó felizmente en otros poemas. En cambio, lo que me pareció novedoso fue *Zona*, de Apollinaire, que conocí más tarde, y *El profundo hoy*, de Blas Cendrars”. Cf. Manuel Maples Arce, *Soberana juventud. (Memorias II)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 83. Consultado en <<https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/FC140>>.

⁵⁴ En Antonio Saborit (coord.), *El Universal Ilustrado. Antología*, México, El Universal/FCE, 2017, p. 61.

sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada. [...]
Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar.
“Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente.” En
este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y
equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos
cielos actualistas...

Años antes de esa entrevista, el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti publica el 20 de febrero de 1909 su Manifiesto Futurista en el periódico *Le Figaro* de París, tal como ya lo anuncié, su lectura habrá de circular en otras latitudes, como lo fue América Latina, en donde a través de traducciones al español fue publicado con anotaciones al margen por parte de sus traductores, tal fue el caso del poeta nicaragüense Rubén Darío, corresponsal en París, precisamente, hará la traducción directa del manifiesto que leyó en *Le Figaro* para enviarla a Buenos Aires bajo el título de “Marinetti y el futurismo”. Su colaboración se publicará dos meses después, el 5 de abril de 1909, en el periódico argentino *La Nación*. En su traducción, a manera de glosa en el primer punto, de los once que enlista Marinetti, escribe: “1. ‘Queremos cantar el amor del peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.’ En la primera proposición pareceme que el futurismo se convierte en pasadismo. ¿No está todo eso en Homero?”⁵⁵.

Partiendo de la crítica de Rubén Darío hacia las ideas futuristas de Marinetti, como primera impresión, y de aquella entrevista de Maples Arce en México, ¿he de juzgar que el estridentismo se convierte también en pasadismo? Su fundador dicta en su *Comprimido Estridentista*: “En nombre de la vanguardia actualista de México, [...] me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria”.

Pero, ¿cómo Maples Arce va a contar su relato, su mentira, mejor dicho, su *verdad estética*? Al parecer, esa *verdad estética* radica en la emoción que acontece en el interior del poeta que al relatarla sucede la equivalencia de las relaciones externas, este proceso evitará la copia creando una realidad pensada, un espectáculo mental que será representado en el poema o en la imagen plástica, considerada entonces como actualista. En ese entendido, la imagen equivalentista se puede comprender como un mecanismo

⁵⁵ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (trad. Estela Dos Santos), México, FCE, 2002, p. 405. Y Rubén Darío, “Marinetti y el futurismo”, en *La Nación*, Buenos Aires, 5 de abril de 1909. Consultado en <<https://archivoiiac.untref.edu.ar/455>>.

retórico que apela a la coherencia con el mundo para interpretarlo textual o visualmente, por lo que se da una equivalencia entre lo que se observa y lo que se interpreta, permitiendo una continuidad de sentido, es decir un proceso cognitivo de carácter dinámico que les permitirá a sus autores crear una nueva estética literaria y visual, la *magia verbal*. Al respecto, Germán List Arzubide la explica así:

Nosotros fuimos mucho más allá, y dejando de lado todo lo que había sido mecánica de la poesía, alcanzamos la equivalencia! Igualdad de las cosas en valor o estimación, que poéticamente es crear el salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios. [...] Con las equivalencias llegamos a lo que Epstein afirmó de la metáfora: que era un eje de inducción. Para nosotros fue, además, la síntesis de nuestra relación con lo que nos rodea y pudimos ir así de nosotros hacia las cosas y sucesos; introducir la vida ambiente en nuestro ser: animar los objetos para hacerlos decir lo subjetivo o dar a lo subjetivo una calidad material.⁵⁶

Por otra parte, en líneas posteriores de la entrevista Maples Arce describe a su entrevistador cómo era el ejercicio creativo de *otras* expresiones –de otros *creacionistas*– que a la par se daban en aquel momento, esto para ir despejando diferencias entre aquéllas y su propuesta actualista, ya que era necesario insistir en que no había alguna imitación de otras corrientes, sino defender la propia marca:

Sí, el arte actual tiende a ser creacionismo. Me distingo de los creacionistas franceses porque éstos trabajan con un sistema de imágenes simples y yo utilizo imágenes dobles de relaciones y coordinaciones intraobjetivas, tomando en cuenta la similaridad y superposición de imágenes. (Un ejemplo: Equivocando un salto de trampolín, las joyas / se confunden estrellas de catálogos Osram.). Lo que yo hago puede llamarse *abstraccionismo*. Por razones de propaganda decimos: “contra los prefectos de preparatoria, estridentismo”. “Contra los inquilinos sindicalizados, estridentismo”.⁵⁷

Como se observa, la nueva sensibilidad de la modernidad, sensibilidad que descubre las rupturas y activa los mecanismos de sus modos de ver, de significar, resignificar y de valorar para incidir en las innovaciones del objeto artístico, tiene

⁵⁶ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1967, p. 63. También consulto la edición facsimilar de la editorial Alias, México, 2019.

⁵⁷ Antonio Saborit, *op. cit.*, pp. 61-62.

connotaciones políticas, sociales, filosóficas⁵⁸, afirma Juan Acha. En esa resignificación, los estridentistas se diferenciarán de los futuristas, con quienes más se los relacionan, pero que con su actualismo obtienen identidad propia, así lo explica Clemencia Corte:

los estridentistas no perdieron de vista el aspecto humano dentro del paisaje urbano. Si los futuristas repudiaron todo sentimentalismo, los estridentistas lo resaltaron entre los objetos de la vida moderna. Explícitamente Maples Arce rechazó tanto el pasado como el futuro y proclamó hacer actualismo, en un especie de *carpe diem* donde el “yo”, a diferencia de los futuristas, sería el centro de la emoción y sensibilidad.⁵⁹

De esa emoción y sensibilidad, aspectos humanos de los poetas Maples Arce, se desprende también su teoría abstraccionista que Clemencia Corte la encuentra como la teoría estética del estridentismo.

Como se observa, el proceso de inducción experimentado por los estridentistas, mejor dicho inventado por ellos, permite reconocer que éstos también hicieron uso de una estructura fundamentada en su plano histórico, pero también estético “de superación y equivalencia” (Postulado IX), planos que cuestionaron y recrearon, un proceso en el que evidentemente se encuentran las contradicciones entre sus valores espirituales y científicos, logrando ir de una realidad convulsa hacia su interior, ¿o de su interior convulso?, tal como lo exalta Maples Arce en el postulado VII:

De aquí, que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes [...] En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instate introspectivo.

De esta manera, materializarán lo subjetivo de su poesía, pero también de su arte que lo encuentro en sus objetos editoriales, en obras pictóricas, incluso en máscaras, y fotografías, una producción artística que intenta dar permanencia y validación a sus

⁵⁸ Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México, FCE, 1979, p. 106.

⁵⁹ Clemencia Corte Velasco, *op. cit.*, pp. 81-82.

teorías, pero que también anima a sus objetos para que hablen de aquella subjetividad, de aquella “unidad psicológica del siglo” (postulado X), su verdad estética. En este sentido, Bourdieu anotará que:

El público está también invitado a entrar en el juego de las imágenes, indefinidamente reflejadas, que terminan por existir como reales en un universo en que no hay otra cosa real que los reflejos. La posición vanguardista (que no es necesariamente reductible a un esnobismo) debe forjar, acoger y llevar a cuevas las “teorías” capaces de fundamentar como razón una adhesión que nada debe a sus razones.⁶⁰

El acercamiento que he hecho a los postulados y teorías del estridentismo y a los estudios literarios de este movimiento de vanguardia respecto a su concepto de imagen equivalentista y la teoría abstraccionista, da cuenta de fructíferos diálogos con lo textual. En ese tejido (o retícula, como lo llama Rosalind Krauss) será la relación entre la palabra y la imagen omitida por la historia del arte o por la crítica literaria, y que en lo específico aún hay preguntas por responder, procesos por entender, percepciones que, a su vez, obligan a seguir indagando en ambos campos, el del arte y la literatura, para abrir esa otra brecha, quizá una más nutrida que ayude a cohesionar ambos polos, pues aquella división de estos campos disciplinarios ha marcado una estructura en el arte visual ajena a la literatura, lo que ha derivado en *un campo de escasa fertilidad*⁶¹.

⁶⁰ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Montessor, Tucumán, 2002, p. 28.

⁶¹ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 58.

Capítulo 3. *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas, el proyecto estridentista*

*La proyección feérica de nuestros irradiadores tiene
azorada de alumnio la ciudad.*

Manuel Maples Arce

3.1. El campo paratextual de *Irradiador*

El trabajo de análisis de las revistas literarias de principios del siglo XX, específicamente las de las vanguardias históricas en Europa y Latinoamérica, se ha enfocado en el estudio de las redes intelectuales que las conformaron, pero poco ha sido el trabajo relacionado con el estudio de la materialidad que las soporta y el discurso visual que las ilustra. Ese enfoque, a mi parecer, responde evidentemente al propio sistema literario y sus prácticas metodológicas –desde la crítica y la historia– que marcan sus límites analíticos, sin que otro sistema pueda traspasarlo, o uno sea expulsado por el otro, o simplemente se ignoren.

No obstante, el hecho de pasar las fronteras metodológicas, en este caso pasar de lo textual a lo visual, implica considerar una lectura de los *signos indiciarios* que contiene un soporte como el libro o la revista, es decir, representan el objeto que describen.

Por lo tanto, afirma McKenzie, es la bibliografía analítica la que forma *signos indiciarios* especiales cuyo significado se basa en sus diferencias materiales como indicios de las formas en que un documento llega a ser materialmente lo que es. Será su *estatus causal* lo que hace que los signos sean indiciarios.⁶²

Ciertamente, como anota McKenzie, desde 1920 los instrumentos de análisis de la historia de la literatura han sido la bibliografía y la crítica textual, los cuales siguen siendo necesarios para respetar la historicidad de la realidad concreta de una edición, sin embargo, las teorías y las prácticas críticas han tenido transformaciones, dando origen a

⁶² Don F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos* (trad. Fernando Bouza), Madrid, 2005, p. 28.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

otros métodos para entender la circulación de los textos en todas sus formas, así, la bibliografía se ha cuestionado sus propios límites: no puede excluir la relación entre forma, función y significado. Partiendo de esa relación, los signos de un soporte editorial adquieren un *status simbólico*.⁶³

Al reconocer ese status, el análisis bibliográfico apelará al conocimiento histórico para reconocer la información previa de las técnicas de producción, por lo que toda bibliografía es histórica. No obstante, añade McKenzie, de ello resulta limitado el fundamento teórico de esa disciplina y para ampliarlo considera que la tarea del bibliógrafo es estudiar la composición, el diseño formal y la transmisión de textos por parte de autores, impresores y editores; su distribución a través de vendedores mayoristas y minoristas; compilación y clasificación; su significado para los lectores que de manera creativa lo regeneran. Esas interacciones humanas le habían sido ajenas al bibliógrafo, pero puestas dentro de sus consideraciones le da centralidad a su tarea analítica, llamándola entonces sociología de los textos, la cual, a su vez, alerta sobre el papel que juegan las instituciones, de sus estructuras complejas que afectan a las formas de discurso social, pasado y presente.⁶⁴

Paralelamente a esa tarea, la bibliografía también debe considerar todas las formas de *texto* (datos verbales, visuales, orales y numéricos) en su condición de tejido, a la trama o textura de materiales, esto demostrará que las formas repercuten en el significado. Esto conduce la tarea de la crítica textual: colocación de las palabras, una semiótica de lo impreso, la importancia de la tipografía para la creación de significado, elementos que responden a la intención del autor. En ese entendido, anota McKenzie, la historia de los objetos materiales como formas simbólicas funciona en dos vías: puede falsificar ciertas lecturas y puede manifestar otras nuevas.⁶⁵

Siguiendo la ruta marcada por McKenzie, como lo es el status simbólico del texto, entendido como dato visual, y siguiendo otras rutas que me ayuden a pasar los límites que impone un enfoque histórico –aunque no menos importante– en este tercer capítulo desarrollaré el análisis de los datos visuales de *Irradiador. Revista de Vanguardia* (1923) a partir de una sintaxis de la imagen que puede corresponder con la intención de sus autores-editores: la representación de la imagen equivalentista.

⁶³ Don F. McKenzie, *op. cit.*, pp. 20 y 28.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

Al manifestar el enfoque que tendrá mi análisis, también me lleva a no descartar otras perspectivas que se han dado en los estudios de la teoría literaria, como lo es la iconotextualidad que, según Susana González, se centra en la relación intermedial de las artes visuales y la literatura y cómo aparece en el soporte material (la puesta en página, dibujos, fotografías, collages, como parte del tejido poético). Esa dimensión gráfica, incluso, podría sustituir parcial o totalmente el componente verbal por la representación gráfica, por lo que la imagen puede adoptar otros sentidos y funciones en el discurso poético.⁶⁶

En ese sentido, Mónica Quijano explica que pensar la literatura como un proceso nos permite identificarla como un producto que es apropiado por otros discursos, por otros sistemas. Partiendo de esa perspectiva, considero que profundizar en una literatura permitirá un reconocimiento de su materialidad como una forma de apropiación de aquel proceso que concluye en texto, pero que no será suficiente su definición semántica o estética⁶⁷, ya que es necesario hacer circular ese texto a través de esa materialidad, en este caso, el soporte que es la revista, un objeto que tiene su propio sistema de producción dirigido a su comercialización.

En esa dirección, Gérard Genette apunta que el acompañamiento visual, “de amplitud y de conducta variables”, constituye lo que ha bautizado como *paratexto*, que es aquello por lo cual un texto se hace libro propuesto para sus lectores y un público en general. Ese paratexto será el umbral que ofrece la posibilidad de entrar o retroceder hacia el interior (texto) o hacia el exterior (discurso del mundo sobre el texto) de la franja que constituye una zona de transición pero también de transacción, que será el lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio del autor y sus aliados. Así, el paratexto se compondrá de un conjunto de prácticas y discursos que convergerán en efectos⁶⁸:

En un rincón, aislados por sus paradojas y mis idealizaciones, sorbíamos nuestro café y preparábamos entusiastas proyectos. De una de estas conversaciones surgió la idea de hacer la revista *Irradiador*, que emprendí en colaboración con Fermín Revueltas. La nota saliente fue un manifiesto hecho de lemas e irreductibles ecuaciones, que no

⁶⁶ Susana González Aktories, “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias”, en Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez (edits.), *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, Ciudad de México, UNAM, 2019, p. 25.

⁶⁷ Yanna Hadatty Mora *et al.*, *Revolución intelectual...*, p. XXVIII.

⁶⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI editores, 2001, p. 8.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

respetaba a educadores ni filósofos. Nos instalamos con un anuncio muy espectacular que pintó Revueltas en la librería que César Cicerón acababa de inaugurar en la avenida Madero. Las trapacerías del empleado motivaron que la revista se suspendiera al cuarto número, con el reposo de “rastacueros, roncadores y rotitos”. Las condenaciones del vanguardismo no sólo abarcaban a la literatura, sino a la pintura, y en este aspecto contribuía yo a infundirle un nuevo impulso.⁶⁹

Por lo tanto, la dimensión gráfica en *Irradiador*, considero, será el resultado del entendimiento de las estrategias que lanzó Maples Arce y que Fermín Revueltas supo interpretar, dándole una identidad estética vanguardista a la materialidad de la revista, pero también reflejará el entendimiento que ambos tuvieron de las vanguardias europeas como estrategia para incidir en el campo cultural del México posrevolucionario. Al respecto, Miguel Corella anota que:

Tampoco las condiciones del mercado artístico y cultural mexicano permitían otra posición más que la de construir una síntesis de la vanguardia que actuara como plataforma ideológica y estética básica a partir de la cual aunar todas las fuerzas posibles en la estrategia de enfrentamiento a las corrientes modernistas y academicistas predominantes.⁷⁰

Ese enfoque también me permite observar qué es lo que revela la imagen equivalentista en tanto representación visual del discurso poético cargado de ideología, sin embargo, es importante considerar qué es lo que indican los estridentistas, siendo Arqueles Vela uno de los teóricos que indaga en la imagen equivalentista a través de “El estridentismo y la Teoría abstraccionista”, colaboración publicada en el número 2 de *Irradiador*:

Las innovaciones del grupo estridentista: la figura indirecta compuesta y las imágenes dobles –no dobles a la manera creacionista– han revolucionado no sólo la forma que es lo menos importante en una renovación, sino la ideología, la manera de interpretar la armonía del universo. [...] La figura indirecta compuesta es una visión lograda con dos

⁶⁹ Maples Arce, Manuel, *Soberana juventud. (Memorias II)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, pp. 90-91. Consultado en <<https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/FC140>>.

⁷⁰ Miguel Corella, “El estridentismo y las artes plásticas”, en *Kalías. Revista de arte. IVAM Centre Julio González*, núm. 17-18 (año IX), 1997, p. 22.

sugerencias desiguales sintacticamente, y que ensambladas ideológicamente establecen una relación incoercible.

Al considerar los discursos textual y visual se podría manifestar una nueva lectura de un objeto editorial que considero como *el proyecto* autónomo de la vanguardia estridentista y que, en términos de Bourdieu, sintetiza la propuesta de su autor dentro del campo cultural, dotándolo de la condición de intelectual autónomo que no quiere conocer más restricciones que las exigencias de su proyecto creador⁷¹. En ese sentido, Carla Zurián apunta que “se nutre más de la experiencia en ciudad de México (1921-1924): del grupo autónomo y contestatario que no recibía subvenciones estatales y que logró navegar por el mapa de una utopía urbana, decodificando sus múltiples interpretaciones hacia el personaje simbólico por excelencia: la ciudad”⁷². Por su parte, Stefan Bacieu afirma que:

Las revistas de la vanguardia han durado poco tiempo, siendo más bien publicaciones efímeras, editadas con fondos que sus colaboradores reunían para pagar la tipografía y los sellos postales. Además, la tirada bastante limitada de estas revistas impedía una divulgación de sus ideas a las masas, de manera que muchas veces el lector estaba siendo informado por lo que suele llamarse “haber oído cantar el gallo”.⁷³

Reconocer las exigencias del proyecto editorial de los estridentistas también me lleva a cruzar el umbral de su textualidad que le da *presencia* en el mundo y que asegura su existencia, su recepción y su consumación como un objeto material cargado de discursos. O como lo explica, Gérard Genette:

El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*.⁷⁴

⁷¹ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Montessor, Tucumán, 2002, p. 12.

⁷² Carla Isadora Zurián de la Fuente, *op. cit.*, 2010, p. 7.

⁷³ Stefan Bacieu, “Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes”, en Esther Hernández Palacios (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, Conafe-FCE, 1983, p. 41.

⁷⁴ *Idem*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En ese entendido, considero que la dimensión gráfica ayuda a la prolongación del texto para presentarlo visualmente, por lo tanto, para abordar los elementos gráficos –como se presentan en las revistas de vanguardia– hay que pasar a los límites metodológicos del sistema del arte, y de esta manera obtener un mayor conocimiento de la materialidad de una revista que encierra una textología, en el sentido de que hablar de escritura es comprender la espacialización, su trazo, su vocación estética, caligráfica o gráfica⁷⁵, pero también contiene un discurso visual prolongado por técnicas gráficas en la composición del soporte.

Por otra parte, Genette da el nombre de *peritexto* a los elementos que están alrededor del texto: título o prefacio, o los títulos de capítulos o ciertas notas. Y llama *epitexto* a todos los mensajes que están en el exterior del texto y adquieren un carácter mediático (entrevistas, conversaciones) o como una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos) de estos, anota, hay que tomarlos a la distancia y de manera prudente ya que pueden ser arbitrarios⁷⁶.

Siguiendo esa *categoría espacial* (peritexto y epitexto) del paratexto, la revista, al igual que el libro, adquiere la fórmula de Genette: paratexto = peritexto + epitexto. Aunado a ello, y de interés relevante para este trabajo, también es necesario tomar en cuenta el valor paratextual de manifestaciones como lo son las icónicas (ilustraciones), materiales (elección tipográfica, a menudo muy significativa en la composición)⁷⁷.

Después de concluida la etapa estridentista (1921-1927), sus autores debían rememorar aquellos años de vanguardia en autobiografías, artículos, entrevistas, y también continuarían en la búsqueda expresiva del lenguaje poético, pero ya bajo otros términos ideológicos y materiales. No obstante, la permanencia de sus objetos impresos, a cien años de su creación, siguen dando lugar a diversos estudios sobre la materialización y composición visual que bien equilibra texto e imagen, y que denota precisamente la comprobación de su teoría estética, pero también para valorarlos como objeto artístico dado ya en un realidad social, transformadora y determinante en la historia del arte mexicano.

⁷⁵ Israel Ramírez, “Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, en Belem Clark de Lara *et al.*, *Crítica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, México, El Colegio de México/UNAM/UAM, 2009, p. 219.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 12.

Por otra parte, el ejercicio de entablar una analogía entre el discurso visual y el discurso textual de un objeto como el libro o la revista, cuestionable ya por sus propósitos meramente reproductibles y por ello denostado como un campo menor para la investigación, pareciera una tarea que no apela a la teoría, o a una metodología, sin embargo, tenemos que uno de los elementos visuales, la tipografía en las obras de avanzada, va a adquirir impulso dentro del arte de la impresión, no sólo se la tomará como un elemento más dentro del soporte impreso, sino que en sí misma será materia plástica y discursiva en función de la nueva sensibilidad.

Al respecto, Carla Zurián anota que en las revistas “se percibe con mayor frescura e inmediatez que en los libros, la gestación de los fenómenos, así como los avances y retrocesos de las teorías”⁷⁸. Al mismo tiempo que el objeto artístico revolucionaba y los modelos industriales se expandían, los medios de comunicación pregonaban la novedad a través de la callada tipografía que, a su vez, se sumaba estratégicamente al proyecto estético de la vanguardia.

En relación con ello, en el campo de la edición, también se dio una serie de manifiestos, uno de ellos, *Topografía de la tipografía*, elaborado por El Lisitski⁷⁹, proclama: “El nuevo libro reclama un nuevo escritor. El tintero y la pluma de oca han muerto”, al igual que advierte que “La comunicación de las ideas se hace con palabras convencionales. Hay que in-formar a las ideas con letras del alfabeto”. Esto sugiere el reverso del *signo*: una nueva naturaleza de la tipografía como materializadora del discurso, y lo que supone un mayor peso en el aspecto visual de las formas tipográficas: “Las palabras impresas en una hoja de papel no son percibidas por el oído, sino por la vista”. Estos principios editoriales convierten al manifiesto en un medio propagandístico, en lo central, *en la verdadera fe* del artista vanguardista.

En este sentido, conducir el análisis de las ediciones del estridentismo, evidentemente nuevas frente a aquellas que se venían realizando con la tradición europea, me lleva a los primeros discursos visuales que propusieron una nueva composición tipográfica y con ella otra manera de *construir* libros y revistas. Esa búsqueda, los movimientos vanguardistas también llevaron al límite el arte editorial que adquirirá relevancia ideológica, puesto que, tal como lo concibe Leclanche-Boulé:

⁷⁸ Carla Isadora Zurián de la Fuente, *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos. La revista Irradiador* (tesis de maestría), UNAM, México, 2010, p. 4.

⁷⁹ *Idem*.

la historia de la tipografía se inscribe en una historia de las formas de la vida cotidiana, psicológica y social, cualquier ruptura en este campo tiene que ser interpretada como un síntoma de cambio y de mutación en la vida psíquica de los grupos y en las ideologías en general”⁸⁰.

Las revistas, artefactos que surgen de una práctica mecánica como lo es la impresión, encierran un proceso técnico en el que intervienen distintas etapas de producción, pero también está impregnado de decisiones por parte de quienes han ideado el producto que resultará de ese procedimiento. Esas decisiones, dentro de un tiempo y un espacio específicos, se encuentran ligadas a necesidades sociales, políticas, económicas, culturales, estéticas. En ese sentido, Beatriz Sarlo anota que la creación de una revista responde a una reacción, a una intervención cultural exigida por la coyuntura: “publiquemos una revista” quiere decir “hagamos política pública”, lo que implica el lanzamiento de un discurso para debatir una propuesta estética o ideológica⁸¹.

A esto, Genette afirma que el valor paratextual ostenta otra manifestación más, la *factual*, que es el paratexto que consiste en un hecho cuya existencia (contexto autoral, contexto genérico, contexto histórico), si es conocida por el público, aporta comentarios al texto que repercutirán en su recepción. Es decir, “todo contexto hace paratexto”. En el caso de *Irradiador*, por su experimentación editorial determinada por su “pertenencia contextual”, siguiendo a Genette, ha sido señalada por sus efectos convergentes pero también divergentes en los sistemas de la literatura y del arte, ya que el aspecto funcional de ésta responde a que sus paratextos es un discurso al servicio del texto, que es su razón de ser. Por lo tanto, cualquier aspecto estético o ideológico (“bello título”, prefacio-manifiesto), cualquier intervención del autor, está subordinado a su “texto”, esta funcionalidad va a determinar su conducta y su existencia⁸².

De esta manera, la articulación de las categorías del paratexto definirá otro campo: el campo paratextual del libro, en este caso, de la revista. Despejar sus categorías en el análisis de la presentación material de una revista permite, en primer lugar, definirla como un objeto preciso antes de su evolución, esto significa desmontarla en tanto objeto empírico heredado de la tradición, para posteriormente, pero sólo después, establecerlo en una perspectiva histórica, de la que Genette expresa:

⁸⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁸¹ Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *América: Cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10, 1992, p. 9. Consultado en <doi: 10.3406/ameri.1992.1047>.

⁸² *Ibid.*, p. 16.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Las consideraciones diacrónicas no estarán, por lo tanto, ausentes de un estudio que trata, después de todo, sobre el aspecto más socializado de la práctica literaria (la organización de su relación con el público), y que hará inevitablemente que cualquier cosa se transforme en un ensayo sobre las costumbres y las instituciones de la República de la Letras. Pero no serán expuestas *a priori* como uniformemente decisivas: cada elemento del paratexto tiene su propia historia. Algunos son tan viejos como la literatura, otros han visto la luz, o han encontrado su estatus oficial después de siglos de “vida latente” (su prehistoria) con la invención del libro, otros con el nacimiento del periodismo y de los medios modernos, otros, entre tanto, han desaparecido y a menudo los unos sustituyeron a los otros por tener, mejor o peor, una función análoga. Algunos, en fin, parecen haber conocido, y conocer aún, una evolución más rápida o más significativa que otros (pero la estabilidad es un hecho tan histórico como el cambio).⁸³

Por otra parte, Sarlo explica que las revistas viejas interpelan al especialista, pues son objetos que han perdido su aura, porque toda su autenticidad está en un presente. Por lo tanto, agrega, las revistas viejas serán de mayor interés para el historiador de la cultura que para el crítico literario, pues en ellas se integra una sintaxis que lleva las marcas de la coyuntura, es decir, en la forma de la revista y sus efectos se encuentran todas las decisiones tomadas en aquel presente para modificarlo. Así, la sintaxis (selección y disposición tipográfica, índices, secciones, elección de políticas textuales y gráficas) informa, más que sus textos, de la problemática de aquel presente.⁸⁴ En el caso de las revistas en Latinoamérica, esa es su voluntad que se despliega como un horizonte para conocer una realidad específica representada en el artefacto, y para construir su historia. En ese sentido, Jorge Schwartz, en su libro *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* expresa:

Justamente en las revistas de vanguardia las propuestas culturales se pueden apreciar con mayor claridad. Debido a su esencial carácter contestatario, tanto en artes como en cuestiones sociales, ellas mantienen una relación pragmática con el público lector, emplean un lenguaje más directo que el discurso estrictamente literario y presentan un estatus mucho menos “aurático” (para usar el concepto de Benjamin) que la poesía o la prosa de ficción. En ellas hay un fuerte sentido de oposición que no pasa por la censura

⁸³ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

o por la criba de la gran presa. Lo que no significa que las vanguardias no hayan utilizado, siempre que pudieron, los diarios de gran tiraje para hacer circular sus ideas.⁸⁵

Aunado a lo anterior, el acto de la impresión y sus productos finales cargados de discurso nos revelan que en ellos coexisten expresiones e intenciones humanas que circularán en lo público, a través de una materialidad concreta, haciendo posible la comunicación textual que le da fuerza viva a las palabras, pero también a la potencia de una imagen que acompañe al objeto impreso. No obstante, su fuerza textual, su potencia visual, pasado el tiempo, se debilitan y aquel presente en el que surgieron se va difuminando. La temporalidad de un objeto, como la revista, resulta ser entonces una sugerencia para identificar su vigencia en la actualidad, o una limitante para descubrir cómo fue su presente.

Por su parte, Freja Cervantes explica que el estudio de la conjunción de la literatura y su práctica editorial puede contribuir al diálogo entre sus modos de producción y de transmisión en una época determinada de su historia. Preguntarse entonces qué determina la presentación de las ediciones ayuda a descubrir las condiciones materiales e intelectuales, pero también los intereses y decisiones político-culturales que posibilitaron su publicación y cuál fue la dimensión histórica de su lectura. Así, el examen de una edición nos lleva a conocer su historia editorial.

Sumado a ese problema, sentado sobre la idea de que es necesario replantear cómo se construye la historia de las literaturas en México, se encuentra un problema más que destaca Cervantes: no existen estudios sobre una Historia de la edición literaria mexicana, específicamente del siglo XX, pues con la renovación cultural que se dio después de la Revolución mexicana surge el Estado editor, lo que definió las prácticas editoriales, no exentas de las prácticas políticas e intelectuales. Esa es una historia por venir...⁸⁶

En relación con esas tareas disímiles, pero no por ello han dejado de converger en ciertos puntos, en el caso de la revista cultural mexicana *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas*, que en noviembre de este año 2024 cumplió

⁸⁵ Jorge Schwartz, en su libro *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, pp. 43-44.

⁸⁶ Freja I. Cervantes, "Las obras en sus libros: la materialidad de la literatura en México (1900-1940)", en Yanna Hadatty Mora et al., *Revolución intelectual...*, pp. 17-18.

101 años de su publicación, me pregunto: ¿cuál es su vigencia en la actualidad?, ¿qué nos dice *Irradiador* en el presente desde su presente?

3.2. Ámbito editorial, campo menor de estudio

El problema que presenta la producción editorial estridentista y su implicación creativa es que el ámbito editorial ha sido considerado un campo menor de estudio, y por ello no merecedor de análisis. No obstante, en el contexto de los artistas de avanzada de los años veinte, los elementos plásticos editoriales como la tipografía, la disposición de las imágenes, el uso de colores y materiales van a adquirir impulso dentro del arte de la impresión, pues no sólo se los tomará como elementos para adornar al producto editorial, sino que en sí mismos encierran la materia plástica, estética y discursiva en función de la sensibilidad vanguardista.

En ese sentido, Evodio Escalante va a afirmar que “Una publicación de vanguardia, para de verdad serlo, exige un formato, una estética, una presentación revolucionaria, acorde con la tarea de divulgación que se anuncia en el título de la misma. *Proyector internacional de nueva estética*, promete la revista”.⁸⁷ Al respecto, Dondis anota que las soluciones visuales deben guiarse por el estilo, personal y cultural, por el significado y la postura pretendidos. Por lo tanto, descodificar los símbolos que encierra la imagen equivalentista y que se representarán en *Irradiador* será un proceso multidimensional cuya característica es la simultaneidad, pues toda función está ligada al proceso, a la circunstancia, y la vista, además de ofrecer opciones metodológicas, tiene opciones que coexisten y son operativas en el mismo momento. Esta inteligencia visual capta así pedazos de información a la velocidad de la luz que sirven simultáneamente como canal dinámico.⁸⁸

Por su parte, Marina Garone anota que, por ejemplo, en el caso de la tipografía, el estudio de las letras parte del contexto espacial y temporal de producción, aplicación y uso, y también de su vinculación con los grandes estilos que la historia del arte emplea

⁸⁷ Evodio Escalante y Serge Fauchereau (presentación), *Irradiador. Revista de vanguardia. Edición facsimilar*, México, Ediciones del libro-UAM, 2012, p. 14.

⁸⁸ Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017, p. 34.

para entender otras manifestaciones estéticas. Por su parte, Elissa Rashkin afirma que desde una perspectiva histórica, los textos son más que poemas pues se componen de la totalidad de la página impresa en donde se incluyen la tipografía y las ilustraciones⁸⁹.

Se entiende que una de las pretensiones revolucionarias del futurismo con la que intervino en el campo sintáctico fue en la descomposición de las palabras (“las palabras en libertad”) a través de un nuevo orden tipográfico, enfatizando con ello el predominio de la imagen.

Por lo tanto, sugiero que el objeto editorial estridentista fue dirigido hacia lo artístico, cuyos elementos tipográficos y la propia composición visual lo resaltaban como tal, y al mismo tiempo lo diferenciaban de otros productos editoriales. Así, este objeto se sumaba al proyecto estético de la vanguardia. Sin embargo, también debemos considerar lo sugerido por Claude Leclanche-Boulé:

La crítica, por su parte, ha mantenido como hipótesis doble de trabajo la distinción entre el arte y la técnica por un lado y por otro la separación de lo textual y de lo figurativo en los modos de comunicación visual. Arte mixto o impuro, la tipografía estaba considerada como un fenómeno marginal y sus productos, como subproductos de arte. [...] Las producciones tipográficas, si no son siempre obras de arte en el sentido tradicional del término, son en cualquier caso objetos de civilización. [...] Siendo al mismo tiempo objetos materiales y objetos plásticos, las producciones tipográficas nos informan al igual que un cuadro, una escultura o un objeto religioso, sobre las sensibilidades colectivas y las mentalidades que han contribuido a forjar.⁹⁰

Partiendo de este dictado, se revela el concepto de imagen equivalentista cuando Leclanche-Boulé nos sugiere la separación de lo textual (tipografía) y de lo figurativo (imagen) en los modos de comunicación visual, es decir, en el objeto editorial (objeto de

⁸⁹ Rashkin, Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (traducción de Daniel Alberto Castillo Reynoso y Víctor Altamirano), Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana-Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, pp. 34-35. *Apud* Jalife Jacobo, Anuar, “La belleza actualista de la ciudad: tensiones de lo moderno en *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo”, en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 23, 2021, p. 215. Consultado en <https://www.researchgate.net/publication/353726618_La_belleza_actualista_de_la_ciudad_tensiones_de_lo_moderno_en_El_pentagrama_electrico_de_Salvador_Gallardo>.

⁹⁰ Leclanche-Boulé, Claude, *Constructivismo en la URSS. Tipografía y fotomontajes*, Campgràfic, València, 2003, p. 1.

civilización) al que considero, entonces, como un cuadro que nos informará de la teoría de las imágenes concebida por el estridentismo.

3.3. Sintaxis de la imagen

El análisis de los elementos visuales de los tres números de la revista *Irradiador*, publicada entre septiembre, octubre y noviembre de 1923, en Ciudad de México parte de la teoría semiótica de Charles Morris, siguiendo su libro *Fundamentos de la teoría de los signos*, de 1938, cuya doble vertiente apela a una disciplina autónoma que estudia los signos o como un instrumento de capacidad analítica o de competencia metalingüística que sirve a otras disciplinas científicas, como lo es la lingüística, la lógica, la matemática, la retórica, la estética. En ese entendido, Morris explica que

El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse semiosis. [...] se ha considerado que este proceso implica tres (o cuatro) factores: lo que actúa como signo aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él. Estos tres componentes de la semiosis pueden denominarse, respectivamente, el vehículo signico, el designatum, y el interpretante; el intérprete podría considerarse un cuarto factor. Estos términos explicitan los factores implícitos en la afirmación común de que un signo alude a algo para alguien.⁹¹

A su vez, Morris explica que a través de esa relación triádica de la semiosis (vehículo signico, designatum, intérprete) se pueden estudiar las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables. Esa relación tendrá el nombre de *dimensión semántica de la semiosis* (semántica), mientras que el objeto de estudio puede ser la relación de los signos con los intérpretes, a esta se le llama *dimensión pragmática de la semiosis* (pragmática), y a la relación formal de los signos entre sí, es decir, “el signo en cuestión entra en relación con otros signos”, y deben ser sometidos al análisis, a esa dimensión de la semiosis la llama *dimensión sintáctica de la semiosis* (sintaxis).

⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

Esta última, “abstracción de los signos con los objetos o con los intérpretes”, es la más desarrollada de la semiótica, principalmente en la lingüística, la cual supone estudiar las relaciones existentes entre ciertas combinaciones de signos dentro de un lenguaje, lo que la hace ser una sintaxis lógica que se concentra en la estructura lógico-gramatical del lenguaje (dimensión sintáctica) en función de dos reglas (regla sintáctica):

1. Reglas de formación: determinan las combinaciones independientes y permisibles de los elementos del conjunto (oraciones).
2. Reglas de transformación: determinan las oraciones que pueden obtenerse a partir de otras oraciones.⁹²

Partiendo de esas consideraciones, anota Morris que la sintaxis es la consideración de signos y de sus combinaciones en la medida en que unos y otras están sujetos a reglas sintácticas. De esto se deduce que a la sintaxis no le interesan las propiedades individuales de los signos. Por lo tanto, la sintaxis lógica parte de la noción *consencuencia de los signos*, lo que le da su carácter de instrumento analítico. No obstante, la sintaxis lógica puede tener limitaciones analíticas que causan problemas sintácticos en los ámbitos de los signos perceptuales, en los signos estéticos, en el uso práctico de los signos, cuando se dan combinaciones que no siguen las reglas de un cierto lenguaje, es decir, cuando cuando no se da la regla sintáctica (de formación y de transformación). Es por ello que, apunta Morris, hay que considerar la estructura lingüística haciendo uso de la semántica y de la pragmática para clarificar la dimensión sintáctica de la semiosis⁹³.

3.4. Representación de la imagen equivalentista en los elementos gráficos de *Irradiador*

La selección de este esquema analítico responde a la conceptualización de la imagen equivalentista en tanto guía para la búsqueda de los valores estéticos que pregonaron los estridentistas. Morris explica que en la semiosis los mediadores son vehículos sígnicos y

⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, pp. 45-48.

las consideraciones son interpretantes; los agentes del proceso son los intérpretes; y lo que se va a tomar en consideración serán los designata.⁹⁴

En ese entendido, la imagen equivalentista es un vehículo sígnico del proceso de semiosis que se da entre la oración equipolente del lenguaje textual, en este caso, de la poesía, y el lenguaje plástico, en su caso, en la imagen visual. Son dos oraciones equipolentes que desde sus propios lenguajes se yuxtaponen en el soporte editorial, logrando materializar la identidad estética estridentista, coherente con sus valores vanguardistas. En términos de la sintaxis de la imagen, Dondis explica que la yuxtaposición expresa una interacción de estímulos visuales situando dos claves juntas y activa la comparación de las relaciones⁹⁵.

Partiendo de lo anterior, la imagen equivalentista dentro de la composición visual va a emerger de ese proceso como una estructura de espacio que, a su vez, surge de formas y volúmenes coloreados y visibles. De esta manera, su mensaje se encuentra allí, en la forma, será “el símbolo que se abstrae de la naturaleza y que resulta más eficaz para la transmisión de información cuando es una figura totalmente abstracta y así se convertirá en un cógido auxiliar al lenguaje escrito”.⁹⁶

El producto de esa semiosis será un discurso visual novedoso, original y que apela a los valores estéticos que se fueron gestando en el pensamiento de Manuel Maples Arce, los cuales dictaba, a través de los medios impresos de los que hizo uso y también de los medios de comunicación los que confiaba para ofertar su propuesta, conforme las redes intelectuales del estridentismo se iban consolidando, cuyos partícipes lograban interpretar en sus medios creativos, tal como lo hizo Fermín Revueltas al sintetizar la dinámica de la imagen equivalentista en la revista *Irradiador*: fragmentación de la unidad objetiva de la realidad para transformarla.

Al respecto de la unidad fragmentada, Dondis afirma que en términos de la comunicación visual, la fragmentación es una técnica de contraste, de inestabilidad, que es la ausencia de equilibrio y da lugar a propuestas visuales provocadoras e inquietantes, contrario al equilibrio que es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos⁹⁷. Esa inestabilidad se lee en Maples Arce, en el primer verso del poema “Prisma” publicado en su libro *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, de 1922: “Yo soy un punto muerto en medio de la hora,/aquidistante al

⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁵ Donis A. Dondis, op. cit., p. 163.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 148.

grito náufrago de una estrella observa”⁹⁸, lo mismo se observa en la cuarta de forros de los dos primeros números de *Irradiador* (Figuras 10 y 11).

Este proceso de representación de la imagen equivalentista que logró Fermín Revueltas, visualmente letrado, se constata al comparar los dos esbozos que elaboró en 1923 (Figuras 5 y 6), los cuales distan del resultado final (Figuras 7, 8 y 9): en la Figura 5 se pueden observar formas geométricas básicas (círculos y líneas rectas, diagonales tridentes y el número 1) y el uso de dos colores que han marcado la impronta del estridentismo –incluso muchas de las publicaciones de los estudios del estridentismo los han utilizado: el rojo y el negro, sin embargo, *Irradiador* tendrá tres colores básicos: verde para el primer número, naranja para el segundo y azul para el tercero.

El uso de estos colores serán en los cabezales y números en las primeras de forros de los tres números, mientras que en el primero y segundo números las cuartas de forros son dos franjas que enmarcan la ilustración que publicita los cigarros El Buen Tono, y en el tercer número, en la cuarta de forros, debajo de una ilustración totalmente distinta a las anteriores, se coloca en color azul y con una tipografía de palo seco o sin serifas “RADIO/LOS CIGARROS DE LA EPOCA/EL BUEN TONO S.A.”, al igual que dentro de la ilustración se encuentra un detalle semejante a una cajetilla de cigarros donde se lee: “EL BUEN TONO S.A./RADIO/CIGARROS OVALADOS”.

A su vez, el “Nº-1” que se observa en la acuarela indica que el primer número de *Irradiador* fue publicado en 1923, como se ha señalado en otras investigaciones, sin embargo, en el cuarto manifiesto lanzado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, en enero de 1926, incluyeron el texto “Irradiación inaugural” publicado en el primer número de *Irradiador* que, según lo indica el manifiesto, se publicó en diciembre de 1922. Ciertamente desconozco si fue un error involuntario por parte de quienes elaboraron el manifiesto o si tenían conocimiento de que *Irradiador* se publicó efectivamente en el último mes de 1922.

Ahora, en la Figura 6 se observan unas manecillas de reloj que apuntan en diferentes direcciones, y que se desprenden de un círculo que se encuentra dentro de un arco, el cual también se puede interpretar como el ojo humano viéndolo de perfil, y que este, a su vez, proyecta la mirada, una mirada que irradia el tiempo nuevo por venir, o es la estridentina que irradia en toda dirección; en cuanto al color, es café neutro, sin que indique otro elemento gráfico.

⁹⁸ Manuel Maples Arce, *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (edición facsimilar), México, Alias, 2022, s.p.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Siguiendo con Dondis, las formas elementales, tal como se observa en la primera de forros de los tres números de *Irradiador*, responde a la síntesis visual de la simplicidad, una técnica de carácter directo, libre de complicaciones, sin embargo, la complejidad, como formulación opuesta, implica una complicación visual que dificulta el proceso de organización del significado⁹⁹, tal como se observa en las terceras de forros de los tres números, siendo el tercero distinto a las dos anteriores. A su vez, la exageración de los detalles en las terceras de forros simboliza la extravagancia que ensancha la expresión más allá de la verdad para intensificar y amplificar lo que expresa una eficacia visual correspondiente, en este caso, con el movimiento ciudadano, pues se observa un despliegue de elementos geométricos que forman un ambiente urbano y en medio de este se encuentra el personaje observando el tránsito de una ciudad imaginada. En ese sentido, Silvia Pappe afirma que

Se trata de una abstracción gráfica que representa la *idea* urbana con una característica que me parece esencial: una perspectiva múltiple que no permite ubicar con precisión el lugar y el punto de vista del espectador. El efecto es una perspectiva que puede cambiar según el punto de vista de quien observa la viñeta -y éste es quizás el rasgo distintivo más trascendente de la ciudad estridentista.¹⁰⁰

Por otra parte, en relación con el futurismo y el dadaísmo, la propuesta editorial de Filippo Marinetti, que es la que indagamos en el estridentismo y de la que Schneider ya da un atisbo, establecida en su “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, de 1912, parte de principios que consigan que

Con el nuevo lirismo futurista, expresión del esplendor geométrico, nuestro yo literario se quema y se destruye en la gran vibración cósmica, de tal forma que el declamador debe también desaparecer, por decirlo así, en la manifestación dinámica y sinóptica de las palabras en libertad.

Con esta propuesta, Marinetti emancipa la categoría gramatical de sus formas tradicionales al suprimir adjetivos, adverbios, conjunciones y con ello abolir la puntuación, y que para acentuar el movimiento e indicar sus direcciones se emplearán los signos matemáticos $+\rangle$ $\langle-$ $x:$ $-$ y signos musicales, dando con ello ruido

⁹⁹ Donis A. Dondis, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁰ Silvia Pappe, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM, 2006, p. 67.

(dinamismo de los objetos), peso (vuelo de los objetos), olor (esparcimiento de los objetos). Colocar las palabras en libertad ya no respondía a la línea tipográfica horizontal desplegada en el límite de la página, sino que era refundar, a través del dinamismo y la simultaneidad, la composición tipográfica “sin hilos”, telegráfica, imaginaria, tal como se observa en el “desplegado caligráfico” (Figura 13), como lo llama Evodio, que los editores Fermín Revueltas y Maples Arce incluyen en el número 1 de *Irradiador*, pero también en la cuarta de forros de los tres números elaborada por Revueltas, y en la que anuncia a su patrocinador: la fábrica de cigarros El Buen Tono, del francés asentado en México, Ernesto Pugibet.

Dinamismo y simultaneidad resuenan en las creaciones estridentistas, validando sus teorías que exaltan una nueva sintaxis colorística, “toda esa belleza del siglo”, apunta Maples Arce en el postulado IV, para exclamar en el postulado V: “Ya los futuristas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna. [...] El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas”. E insiste en el postulado XII: “¿Qué el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica?”.

Por otra parte, Tristan Tzara, en el Manifiesto Dadá, de 1918, indica que “Para lanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1,2,3, [...] Imponer su A.B.C. es algo natural –y por consiguiente lamentable”, con lo que cuestiona irónicamente la función y el uso de la herramienta del manifiesto con respecto de los elaborados por los futuristas italianos, siendo esto una ironía que respondía a que tanto Tzara, quien había exclamado “¡Mírenme bien! Soy un idiota, soy un farsante, soy un bromista. Mírenme bien! Soy feo, mi cara carece de expresión, soy pequeño. ¡Soy como todos ustedes! (Quería hacerme un poco de publicidad)”, como Richard Huelsenbeck, durante una velada del 12 de abril de 1918, en Berlín, afirmó que “Dadá es idiota. El verdadero dadaísta, ríe y ríe”¹⁰¹.

En este sentido, los dadaístas asumirán el espectáculo del *idiota*, del que los estridentistas seguirán ese juego en el postulado XIII: “Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la ‘nada oficial de libros, exposiciones y teatro’. En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada”.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 96.

Como se observa, Maples Arce siguió las reglas de su propio juego, tal como se ve en la Tabla 1, donde transcribo sus ideas respecto a la imagen equivalentista, cómo la pensó tanto en lo textual como en lo visual, y cuya reciprocidad es cumplida en ambos discursos, siendo pieza clave el trabajo visual de Fermín Revueltas. En término visuales, Dondis explica que “La coherencia es la técnica que expresa la compatibilidad visual en una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. Si la estrategia del mensaje exige cambios y elaboraciones, la técnica de la variación permite la diversidad y la variedad”¹⁰².

En ese sentido, la representación de la imagen equivalentista en la dimensión gráfica es compatible con el mensaje estridentista, con la teoría abstraccionista que conduce al estridentismo a crear un sistema de símbolos correspondiente con sus ideales estéticos, esa coherencia sugiere una alfabetización visual en donde los símbolos cobran fuerza, en donde la materialidad de *Irradiador* sostiene un status simbólico. La estrategia de Maples Arce no permitió cambios que lo hicieran modificar su propuesta vanguardista, todo lo contrario, mantuvo aquella sintaxis nueva que dio forma al nuevo arte llamado estridentismo.

¹⁰² *Ibid.*, p. 160.

Tabla 1. Representación de la imagen equivalentista en los elementos gráficos de *Irradiador*

Postulados	Imagen equivalentista	Elemento gráfico
<p>Manifiesto 1: <i>Actual N° 1. Hoja de vanguardia</i></p> <p>I: La verdad estética es tan sólo un estado de emoción incohercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista...</p> <p>II: Toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual... traducir nuestras emociones personales –única y elemental finalidad estética– es necesario...</p>	<p>I: Todo debe ser superación y equivalencia en nuestro iluminados panoramas...</p>	

III: Yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos...

VI: Pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos

VII: Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de ismos más o menos teorizados y eficientes.

VIII: Las ideas muchas veces se descarrilan y nunca



son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes.

X: Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional.

XI: Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente. [...]

Suprimir en pintura toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa. [...] Un arte nuevo, como afirma Revery, requiere una sintaxis nueva.



XII: Nada de retrospección. Nada de futursimo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente.

XIII: Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los

rotúlos dadá, que están hechos de nada, para combatir la “nada oficial de libros, exposiciones y teatro”. En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada.

Manifiesto 2: Que la pintura sea también pintura de verdad con una sólida concepción del volumen. La poesía, una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas.

Manifiesto 3: Todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente. De aquí que exaltemos el tematismo sugerente de las máquinas: Poesía pura, sucesión de imágenes equivalentes, orquestalmente sistematizadas que sugieran fenómenos ideológicos de estados emotivos.

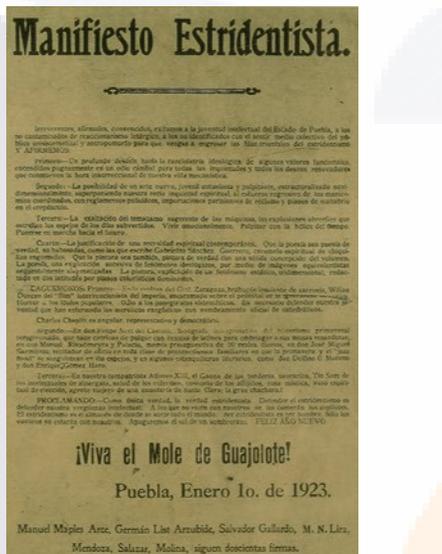
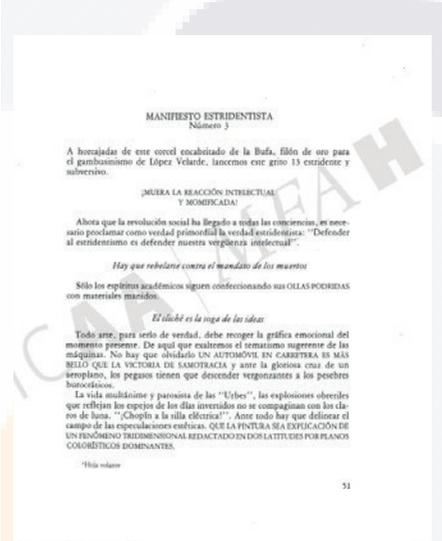
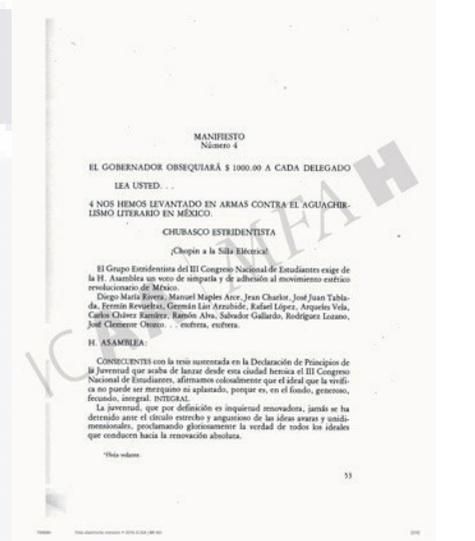
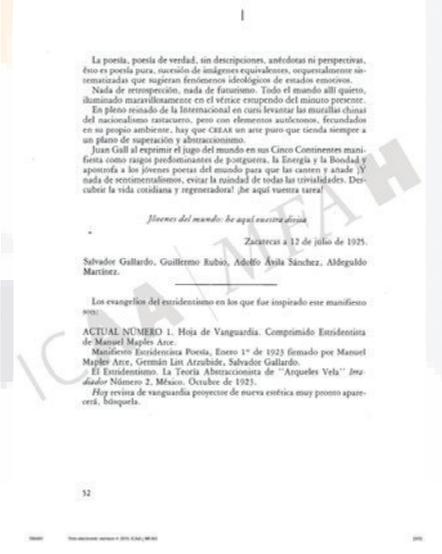
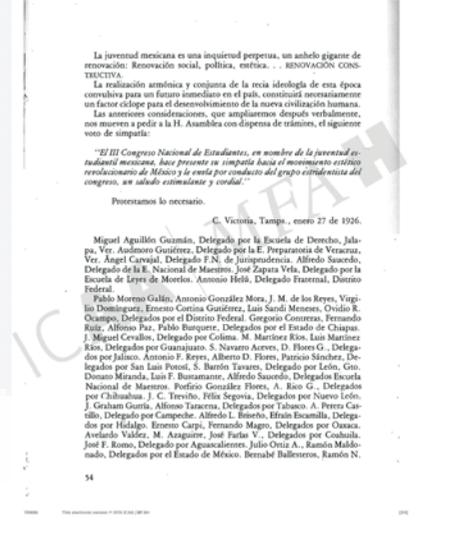


En “Irradiación inaugural”:
 Usted está supramaravillado,
 pero nosotros ideológicamente,
 concluimos siempre en nuestro
 plan extraversal de
 equivalencia; síntesis
 exposicional de expresión,
 emotividad y sugerencia,
 relación y coordinación
 intraobjetiva (teoría
 abstraccionista. Sistema
 fundamental) exposición
 fragmentaria...



Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2. Cuatro manifiestos estridentistas

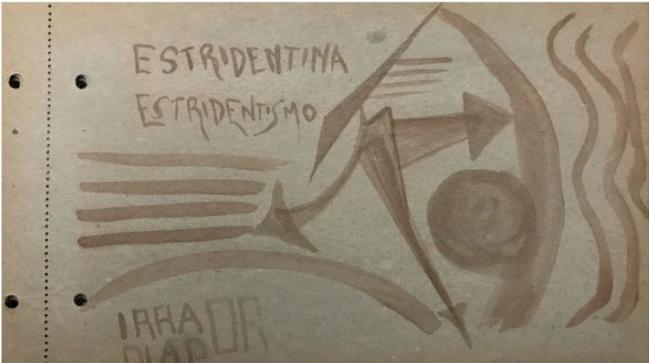
<p>Figura 1. <i>Actual</i> N° 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce (diciembre de 1921, Ciudad de México). Recuperado de https://icaa.mfah.org/s/es/item/m/754048#c=&m=&s=&cv=&xywh=657%2C0%2C2063%2C1155.</p>	<p>Figura 2. Manifiesto estridentista número 2 (1 de enero de 1923, Puebla). Recuperado de https://icaa.mfah.org/s/es/item/737463#c=&m=&s=&cv=&xywh=2906%2C0%2C9112%2C5100.</p>	<p>Figura 3. Manifiesto estridentista número 3 (12 de julio de 1925 Zacatecas). Recuperado de https://icaa.mfah.org/s/es/item/799681#c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2C0%2C5895%2C3299.</p>	<p>Figura 4. Manifiesto estridentista número 4 (27 de enero de 1926, Tamaulipas). Recuperado de https://icaa.mfah.org/s/es/item/799686#c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2C0%2C5895%2C3299.</p>
			
			

			<p>García, Delegado por Querétaro, Carlos Castañeda Gubán, Delegado por Durango, Angélica Garza, M. Garza Leal, Gonzalo Mercado, A. Manilla Gómez, Delegado por Tlaxcala, Gustavo Revilla, C. Escalante, Delegado por Puebla, Carlos Villalón Miranda, I. Mendoza Pardo, E. Arreguín, Delegado por Michoacán, Siguro más firmas.</p> <p>Para hacer esta sugerencia nos hemos fundado en:</p> <p>IRRADIACIÓN INAUGURAL</p> <p>Es posible que la supermodernización de las ciencias, sea para Ud. un ideal supermatemático. Ud. es un hombre extraordinario. ¿Sabe Ud.? He aquí el sentido espectacular de una teoría novísima. Ud. es un subreaccionarista específico. Pero Ud. no se entienda a sí mismo, quizá en Ud. todavía un imbril. Ud. tiene talento. Ahora se ha extraviado Ud. en los paños sucios de su imaginación. Y Ud. tiene miedo de sí mismo. Usted equivoca la salida y no puede encontrarlo. Detective. Fantomático la cita a Ud. para el Hotel Regis. Voronoff reclama glándulas de trío y el experimento ha invertido de la realidad. Pero usted no entienda una palabra.</p> <p>Todo esto que tanto le incomoda lo aprendimos de unid inversamente: equidimensionalidad. ¿Comprende usted? Por sistemas contrarios, por conveniencia especulativa a explosiones al magnetismo a esfera, valores protogónicos. Nos afirmamos ostensiblemente irradiados a toda concentración equivalente por cuadrada de la excreción de los laboratorios económicos menos el principio de Gröthaus, andamiaje intrasubjetivo la ríflaga internacional de los minutos. Irrealidad. La ciudad está llena de instalaciones de dinamitos, de engranajes y cables. Y las fachadas parlantes gritan desahogadamente sus colores chillones de una a otra azar. La Cerveza Montecrista y el Bure Tono. Reducciones Ford, Aspinosa Base V, Langford Cereza O I y los adioses se hacen a la vela.</p> <p>Usted está supermasculinizado, pero nosotros ideológicamente, concluímos siempre en nuestro plano extraversal de equivalencia, sistema exposicional de expresión, esencialidad y sugerencia, relación y coordinación intrasubjetiva (teoría abstraccionista, Sistema fundamental) exposición fragmentaria, mínimo, sincretismo, fatiga intelectual (intencional), y enunciativa tendiente. Esquemáticamente algebraica. Jura Band, perdón, Nueva York. La ciudad toda chipironera polarizada en las antenas radioteleónicas de una estación inventiva.</p> <p>(Traductor: Revista de Vanguardia, 1922)</p> <p>55</p>
--	--	--	---

Fuente: Elaboración propia.



Tabla 3. Bosquejos de *Irradiador* elaborados por Fermín Revueltas en un cuadernillo de apuntes de la editorial Cvltvra fechados en 19231

Figura 5. Bosquejo 1 de <i>Irradiador</i> elaborado por Fermín Revueltas. Acuarela, 1923	Figura 6. Bosquejo 2 de <i>Irradiador</i> elaborado por Fermín Revueltas. Acuarela, 1923
	

Fuente: Elaboración propia.

1 Recuperados de Dafne Cruz Porchini, “Fermín Revueltas, ilustrador de la modernidad”, en *Balajú. Revista de cultura y comunicación de la Universidad Veracruzana*, núm. 17 (2022), pp. 37-51. Consultado en <<https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2662>>.

Tabla 4. Resultado final de los elementos gráficos de *Irradiador* elaborados por Fermín Revueltas. Las fotografías, tomadas en septiembre de este año 2024, muestran los ejemplares originales pertenecientes a Salvador Gallardo Cabrera, nieto del estridentista Salvador Gallardo Dávalos, quien amablemente me permitió revisarlos

<i>Irradiador</i> 1	<i>Irradiador</i> 2	<i>Irradiador</i> 3	Otras imágenes
 <p>Figura 7. Primera de forros del número 0 o 1</p>	 <p>Figura 8. Primera de forros del número 2</p>	 <p>Figura 9. Primera de forros del número 3</p>	 <p>Figura 15. Cuarta de forros de los tres números de <i>Irradiador</i></p>
 <p>Figura 10. Cuarta de forros del número 0 o 1</p>	 <p>Figura 11. Cuarta de forros del número 2</p>	 <p>Figura 12. Cuarta de forros del número 3</p>	<p>*Para apoyar estas imágenes, añado los PDF de los tres ejemplares digitalizados por CURARE. Espacio Crítico para las Artes, Ciudad de México, a cargo del investigador Francisco Reyes Palma, para el programa Documents of Latin American and Latino Art del International Center for the Arts of the Americas at the Museum Of Fine Arts, Houston. Recuperados de https://icaa.mfah.org/s/es/item/800955#?c=&m=&s=&cv=5&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299.</p>
	<p>Figura 13. Portadilla del número 0 o 1</p>		



Figura 14. Desplegado caligráfico en los interiores del número 0 o 1

Fuente: Elaboración propia.



Tabla 5. Catálogo editorial del estridentismo (1921-1927)

AUTOR	TÍTULO	GÉNERO	EDITORIAL	AÑO	CIUDAD	ILUSTRADOR	OBSERVACIONES
Manuel Maples Arce	<i>Actual N° 1. Hoja de vanguardia.- Proyector internacional de nueva estética</i>	Manifiesto	Independiente	Diciembre 1921	México, DF		
Manuel Maples Arce	<i>Actual N° 2</i>	Publicidad	Independiente	1922	México, DF		
Manuel Maples Arce	<i>Actual N° 3</i>	Publicidad	Independiente	1922	México, DF		Zurián afirma que apareció entre diciembre de 1921 y julio de 1922
Manuel Maples Arce	<i>Andamios interiores. Poemas radiofónicos</i>	Poesía	Cvltvra	1922	México, DF	Vargas (tipógrafo/impresor)	

Arqueles Vela Salvatierra	<i>La Señorita Etcétera</i>	Novela	<i>El Universal Ilustrado</i> <i>Ediciones de Horizonte</i>	Primera edición: 1922 Segunda edición: 1926	México, DF Xalapa, Ver.		La segunda edición se encuentra dentro del título <i>El café de nadie</i> , de Arqueles Vela
Manuel Maples	<i>Irradiador. Revista de</i>	Poesía,	Patrocinado por la cigarrera El Buen Tono, S. A.	Número 1:	México, DF	Fermín	En el manifiesto 4 lanzado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, en enero de 1926, incluyeron el texto “Irradiación inaugural” publicado en este primer número de <i>Irradiador</i> que, según lo indica el manifiesto, se publicó en diciembre de 1922.
Arce y Fermín	<i>Vanguardia. Proyecto</i>	ensayo,	(patrocinador)	Diciembre de 1922		Revueltas	Serge Fauchereau (2012, p. 52) anota

<p>Revueltas</p>	<p><i>internacional de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas</i></p>	<p>crítica política, ilustración</p>	<p>Depósito general Librería de César Cicerón (distribuidor)</p>	<p>Número 2: octubre de 1923</p> <p>Número 3: noviembre de 1923 (¿1924?)</p> <p>Número 4: Diorama estridentista (entre enero y</p>	<p>Colaboradores:</p>	<p>que el número 3 posiblemente se publicó a principios de 1924:</p> <p>“<i>Irradiador</i> logra publicar un tercer número, no en noviembre sino probablemente a principios de 1924 (si no fuera así, ¿cómo podría reseñar un número de <i>La Vie des</i></p>
------------------	--	--------------------------------------	--	--	-----------------------	---

				febrero de 1924 en <i>El Universal Ilustrado</i>)			<i>Lettres</i> distribuido en enero de 1924)”
Luis Quintanilla del Valle (“Kyn Taniya”)	<i>Avión. 1917-Poemas-1923</i>		Cvltvra	1923	México, DF	Gerardo Murillo (“Dr. Atl”)	
Germán List Arzubide	<i>Esquina. Poemas de Germán List Arzubide</i>		Ediciones del Movimiento Estridentista ¿Cicerón / Talleres gráficos del movimiento Estridentista?	1923	¿México, DF?	¿Jean Charlot?	
Manuel Maples Arce	<i>Vrbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos</i>		Ediciones Andrés Botas e Hijo	1924	México, DF	Jean Charlot	
Luis Quintanilla del Valle	<i>Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes</i>		Cvltvra	1924	México, DF	Roberto Montenegro	

(“Kyn Taniya”)							
Salvador Gallardo Dávalos	<i>El pentagrama eléctrico</i>		Casa Editora List Arzubide	1925	Puebla	Ramón Alva de la Canal	
Germán List Arzubide ¿et al.?	<i>Horizonte</i>			1926	Xalapa		
Germán List Arzubide	<i>El movimiento estridentista</i>		Ediciones de Horizonte	1926	Xalapa		
Arqueles Vela Salvatierra	<i>El café de nadie</i>		Ediciones de Horizonte	1926	Xalapa		
Germán List Arzubide	<i>El viajero en el vértice</i>		Casa editora List Arzubide-Colón Gallardo	1926	Puebla	Ramón Alva de la Canal	
Manuel Maples Arce	<i>Poemas interdictos</i>		Ediciones de Horizonte	1927	Xalapa	Retrato de Manuel Maples Arce elaborado por Leopoldo Méndez	Manuel Maples Arce

Xavier Icaza	<i>Panchito Chapopote. Retablo tropical o relación de un extraordinario suceso de la heroica Veracruz</i>		Cvltvra	1928	México, DF	Ramón Alva de la Canal	Xavier Icaza
--------------	---	--	---------	------	------------	------------------------	--------------

Fuente: Elaboración propia.



Consideraciones finales

El análisis que presento en este documento no es exhaustivo. Cada uno de los capítulos, someramente, cumplen con sus objetivos. No obstante, considero que sus deficiencias radican en la superficialidad de ciertos puntos que expuse, pero que no ahondé en su complejidad:

1. La noción de vanguardia requiere de lecturas profundas. La interpretación que hago de las teorías del arte de vanguardia desvía algunos temas como lo es el factor histórico. Por otra parte, un mayor acercamiento a las teorías elaboradas por autores que participaron en las vanguardias me habría ayudado a ampliar el abordaje del fenómeno de la vanguardia en Latinoamérica, tal es el caso del ultraísta español Guillermo de Torre, cuyo libro *Historia de las literaturas de vanguardia* expone puntos de interés para el análisis, por ejemplo, de la imagen equivalentista.
2. El tratamiento de las vanguardias latinoamericanas en este trabajo es nulo. Ahondar en sus conexiones con la vanguardia mexicana serviría para observar los alcances que tuvo el estridentismo en el Continente Americano.
3. Un estudio comparativo entre revistas de otras vanguardias tanto europeas como latinoamericanas ayudaría a ampliar el análisis de los componentes gráficos de *Irradiador*, en el sentido de reconocer las diferencias y semejanzas en la producción editorial de cada una.
4. La aplicación de las categorías *campo literario* y *campo del arte* en este estudio del estridentismo se redujo a inclinar la balanza hacia el campo del arte. Será necesario equilibrar ambos campos.
5. En el análisis semiótico, el uso de las imágenes fue mínima, al igual que las referencias poéticas, pues es necesario ejemplificar cómo se representa la imagen equivalentista en el componente gráfico. Toda la producción editorial del estridentismo, pero también su producción gráfica pueden nutrir un análisis semiótico.

Conclusiones

Reconocer el estridentismo como un movimiento multidisciplinario guió la elaboración de este trabajo, pues había que encontrar un punto intermedio entre su literatura y su arte pictórico. Ese punto medio fue la aplicación de las categorías campo literario y campo del arte de Pierre Bourdieu. De esta manera, se dio cohesión a la conceptualización de la imagen equivalentista, siendo este elemento el eje en torno al cual coloqué ese punto intermedio. Esa disposición de ambos campos provocará, por designio de sus protagonistas, la creación de un objeto cultural como lo es la revista, materializando así la conceptualización de sus ideas estéticas.

No obstante, la noción de vanguardia también fue imprescindible para reconocer las cualidades del estridentismo. Es por ello que se le dio tratamiento a la originalidad en la producción artística, pues como ya lo he mencionado, los estridentistas crearon objetos únicos que desbordaron su materialidad, aunque también a partir de la originalidad se discutió el argumento de que el estridentismo es copia de otras vanguardias como el futurismo y el dadaísmo. Es por ello que también cobra relevancia el análisis de *Irradiador* pues es una mirada que nos lleva al descubrimiento de otras corrientes que paralelamente al estridentismo crearon su propio nicho de producción, su propia estética.

Ahora, a través del análisis semiótico, se intentó desentrañar la imagen equivalentista, un concepto que no sólo redefine el lenguaje poético, sino que también transforma la percepción visual en un arte que trasciende lo meramente textual. A partir de su conceptualización se observa cómo Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas desafiaron las convenciones estéticas de su tiempo, creando un nuevo lenguaje visual que se manifiesta en la composición gráfica de *Irradiador*. Por lo tanto, de la relación entre literatura y arte que conjugaron los estridentistas a través de sus objetos artísticos se descubrieron otras capas de significado.

Por otra parte, era necesario considerar el aspecto de experimentación en la búsqueda de una nueva sensibilidad pues, como toda vanguardia, el estridentismo también rompe con la tradición para explorar nuevas formas de expresión tanto en la poesía, como en el arte visual. De esta manera, este movimiento estableció un diálogo entre diferentes disciplinas que

enriqueció su propuesta estética. Pues no hay que olvidar que el estridentismo emerge en un contexto de cambio social y político por el que estaba atravesando el país.

Volviendo a la imagen equivalentista, esta refleja la fusión de lo visual y lo textual, destacando la importancia del lenguaje como medio para explorar nuevas ideas y sensaciones, y que estas trasciendan la mera representación para dar paso a la abstracción y al status simbólico. Partiendo de lo anterior, la revista *Irradiador* va a presentar un diseño gráfico audaz, con una composición que desafía las convenciones editoriales de su tiempo, de esta manera, contribuye a su carácter vanguardista.

El estridentismo se conformó por un grupo de jóvenes que pusieron a prueba sus ideas estéticas frente a lo establecido, por lo que recurren a la experimentación, aunque no por ello le resta valor a su arrojo, a sus propuestas que, a la luz de los estudios que han abordado a esta vanguardia, cobran relevancia para el campo cultural de México. Tuvo su acción en su propio eje para dialogar con el exterior y volver a sí mismo, a su “magia verbal” que, considero, radica en la imagen equivalentista, conceptualización de sus ideales estéticos literarios y plásticos, un ir adentro de su pensamiento para construir su teoría de imágenes, su teoría de la abstracción, lugar donde se hallan, posiblemente, sus contradicciones, más que sus acuerdos, frente al mundo exterior.

El recorrido de este trabajo, al final deja preguntas abiertas, la que más ha resonado es la siguiente: ¿es necesaria una teoría de la literatura y del arte de vanguardia en México?

Este trabajo de investigación se ha valido también de intuiciones conducidas por quienes han jugado a tientos unos, otros con pasos ciertamente firmes en los terrenos fértiles del estridentismo. El carácter investigativo requiere de estrategias, lanzo entonces mi propia estrategia. Porque esto es cosa de estrategia.

Referencias

- Acha, Juan, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México, FCE, 1979.
- Saborit, Antonio (coord.), *El Universal Ilustrado. Antología*, México, El Universal/FCE, 2017.
- Arellano Hernández, Luis Alberto, *Rafael Lozano, mensajero de vanguardias*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2018.
- Arellano Hernández, Luis Alberto, *Rafael Lozano. Mensajero de vanguardias*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2018.
- Banham, Reyner, *Teoría y diseño en la Primera Era de la Máquina*, España, Paidós, 1985.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (tercera edición), Buenos Aires, Montessor, 2002.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (trad. Thomas Kauf), España, Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura* (trad. Martha Pou), México, Grijalbo/Conaculta, 1984.
- Brihuega, Jaime, *La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936)* (tesis de doctorado), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, ISTMO, 1981. Consultado en [en <https://archive.org/details/lasvanguardiasar0000brih/page/6/mode/2up?view=theater>](https://archive.org/details/lasvanguardiasar0000brih/page/6/mode/2up?view=theater).
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia* (tercera edición), Barcelona, Península, 2000.
- Chávez, Daniar y Curiel, Fernando (coords.), *Ciudades generacionales*, México, UNAM, 2017. Consultado en [en <https://www.libros.unam.mx/ciudades-generacionales-9786070296055-libro.html>](https://www.libros.unam.mx/ciudades-generacionales-9786070296055-libro.html).
- Chávez, Daniar y Quirarte, Vicente (coords.), *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, Toluca, UAEM, 2014. Consultado en [en <http://hdl.handle.net/20.500.11799/21485>](http://hdl.handle.net/20.500.11799/21485).
- Clark de Lara, Belem et al., *Crítica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, México, El Colegio de México/UNAM/UAM, 2009.
- Combalía, Victoria et al., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980. Consultado en [en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/40228>](https://hdl.handle.net/20.500.14352/40228).

Corella Lacasa, Miguel, *El estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2014.

Corella Lacasa, Miguel, “El estridentismo y las artes plásticas”, en *Kalías. Revista de arte. IVAM Centre Julio González*, núm. 17-18 (año IX), 1997.

Corte Velasco, Clemencia, *La poética del estridentismo ante la crítica*, Puebla, BUAP, 2003.

Cruz Porchini, Dafne, “Fermín Revueltas, ilustrador de la modernidad”, en *Balajú. Revista de cultura y comunicación de la Universidad Veracruzana*, núm. 17 (2022), pp. 37-51. Consultado en <<https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2662>>.

Darío, Rubén, “Marinetti y el futurismo”, en *La Nación*, Buenos Aires, 5 de abril de 1909. Consultado en <<https://archivooiia.untref.edu.ar/455>>.

De los Reyes, Aurelio, *Crónica literaria de la Revolución mexicana (algo de poesía, algo de novela)*, México, UNAM, 2021.

De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (octava reimpression)/(trad. Ángel Sánchez-Gijón), Madrid, Alianza Editorial, 2016.

De Torre, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio Editor, 1925.

Don F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos* (trad. Fernando Bouza), Madrid, 2005.

Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017.

Elissa Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México, FCE-Universidad Veracruzana-UAM, 2014.

Eraso, Cecilia (coord.), *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina: a cien años de las vanguardias latinoamericanas*, México, Editora Nómada-Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2021.

Escalante, Evodio y Serge Fauchereau (presentación), *Irradiador. Revista de vanguardia. Edición facsimilar*, México, Ediciones del libro-UAM, 2012.

Escalante, Evodio, *¡Viva el mole de guajolote! Nuevos asedios al estridentismo*, México, UAM, 2023.

Escalante, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, México, Ediciones Sin Nombre-Conaculta, 2002.

Fernández Urtasun, Rosa, “La inspiración clásica de las vanguardias. Sobre l’esprit nouveau de Apollinaire”, en I. Arellano, V. García Ruiz y C. Saralegui (eds.), *Ars bene docendi*.

Homenaje al profesor Kurt Spang, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2009, pp. 239-248. Consultado en <<https://hdl.handle.net/10171/21929>>.

Garone Gravier, Marina y Giovine Yáñez, María Andrea (edits.), *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, Ciudad de México, UNAM, 2019.

Garone Gravier, Marina, “Tipografía y vanguardia en México: la edición de libros de los Estridentistas”, en *SituArte. Revista arbitrada de la Facultad Experimental de Arte*, año 9, núm. 17 (2014), pp. 7-20. Consultado en <<http://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/19628/19586>>.

Genette, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI editores, 2001.

Gerzso Herrera, Christian, “Estridentistas de Estado. La colaboración de la vanguardia posrevolucionaria con el gobierno de Veracruz, 1925-1927”, en *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 18 (2018), pp. 83-99. Consultado en <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.586>>.

Giovine Yáñez, María Andrea, “Las revistas como medio para la construcción de identidades estéticas”, en *Reflexiones marginales*, núm. 41 (2017), s.p. Consultado en <<https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/09/30/las-revistas-como-medio-para-la-construccion-de-identidades-esteticas/>>.

Guedea, Rogelio (coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana*, t. 1, México, Conaculta-FCE, 2015.

Hernández Palacios, Esther (coord.), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP-FCE, 1983.

Hoertz Badaracco, Claire, *El comercio con las palabras. Poesía, tipografía y libros ilustrados en la economía literaria moderna* (trad. Julio Aguilar y Tonatiuh Arroyo), México, Verdehalago, 2001,

Jalife Jacobo, Anuar “La belleza actualista de la ciudad: tensiones de lo moderno en *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo”, *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 23 (2021), pp. 209-234.

Jenny, Laurent, *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)* (trad. Manuel Talens), Madrid, Cátedra, 2003.

Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (primera reimpression)/(trad. Adolfo Gómez Cedillo), Madrid, Alianza Editorial, 2022.

List Arzubide, Germán, “El estridentista Jean Charlot”, en *Excélsior*, Sección Cultural. April 12, 1994. Consultado en <<https://www.jeancharlot.org/vault-media>>.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1967.

Manrique, Jorge Alberto, “Identidad o modernidad?”, en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus Artes*, México, Siglo XXI Editores, 1974, pp. 19-33. Consultado en <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/838652#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1769%2C-182%2C4619%2C2585>>.

Maples Arce, Manuel, “Recuerdos de Jean Charlot”, en Stefan Baciú, *Jean Charlot: estridentista silencioso*, México, Editorial El Café de Nadie, 1982, s.p. Consultado en <<https://www.jeancharlot.org/vault-media>>.

Maples Arce, Manuel, *Leopoldo Méndez*, México, FCE, 1970.

Maples Arce, Manuel, *Soberana juventud. (Memorias II)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010. Consultado en <<https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/FC140>>.

Mata, Rodolfo, “Las ideas estéticas del estridentismo”, en *Literatura Mexicana*, vol. X, núm. 1-2, (1999), p. 146. Consultado en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/354>.

Matamoro, Blas, “Guillaume Apollinaire (1880-1980): recapitulación de las vanguardias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367-368 (enero-febrero 1981), pp. 111-119. Consultado en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1230283>>.

Mora, Yanna Hadatty; Lojero Vega, Norma y Mondragón Velázquez, Rafael (coords.), *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940). Historia de las literaturas en México. Siglos XX y XXI*, vol. 1, México, UNAM, 2019.

Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985.

Pappe, Silvia, “El estridentismo en la puerta del Café de Nadie”, en *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol. 3, núm. 1 (2000) (Memorias del Simposio Internacional 8-10 de octubre de 1997), pp. 290-306. Consultado en <<https://bibliotekanauki.pl/articles/2081332.pdf>>.

Pappe, Silvia, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM, 2006, p. 67.

Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia* (tercera edición)/(trad. Rosa Chacel y pról. Rodolfo Mata), México, UNAM, 2011.

Pouzet, Isabelle Marie, “Arts visuels et stridentisme dans la revue mexicaine *Irradiador* (1923)”, en *IdeAs. Idées d'Amériques*, num. 11 (2018), pp. 1-14. Consultado en <https://www.academia.edu/36899564/Arts_visuels_et_stridentisme_dans_la_revue_mexicaine_Irradiador_1923_>.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada* (prol. Eduardo Subirats y Erna von der Walde), España, Fineo-UANL, 2009.

Sachs, Maurice, *París canalla* (trad. Miguel Rubio), Madrid, Trama Editorial, 2001.

Sánchez Soler, Monserrat (coord.), *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México, Conaculta-INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.

Sánchez Soler, Monserrat (coord.), *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México, Conaculta/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.

Sánchez Soler, Monserrat (coord.). *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, México, Conaculta/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.

Sarlo, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *América: Cahiers du CRICCAL*, núms. 9-10, 1992. Consultado en <doi: 10.3406/ameri.1992.1047>.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Conaculta, 1997.

Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. Literatura mexicana en polémica*, México, FCE, 1975.

Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (trad. Estela Dos Santos), México, FCE, 2002.

Stanton, Anthony (ed.), *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, México, El Colegio de México-The University of Chicago, 2014.

Urrutia, Jorge, “Vitalidad de la deshumanización del arte”, en *Revista de Occidente*, núm. 300 (mayo 2006), s.p. Consultado en <<https://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/559/1/vitalidad-de-la-deshumanizacion-del-arte.html#txt6>>.

Valdivia, Benjamín, *El eco de la imagen. Vanguardia y tradición en Gabriel Fernández Ledesma*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992.

Valdivia, Benjamín, *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*, Querétaro, Calygramma-Conaculta-INBA, 2013.

Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos* (quinta edición), México, FCE, 2021.

Videla de Rivero, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos* (tercera edición), Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo-Ediunc, 2011. Consultado en <<https://bdigital.uncu.edu.ar/4907>>.

Vital, Alberto, *La cama de Procasto*, México, UNAM, 1996.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Zurián de la Fuente, Carla Isadora, *Estridentismo: gritería provinciana y murmullos urbanos*.

La revista Irradiador (tesis de maestría), México, UNAM, 2010.

Zurián, Carla, *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, México, RM-INBA, 2002.

