"NAUFRAGIOS EN ANDAMIOS ESQUEMÁTICOS": LOS ESTRIDENTISTAS MEXICANOS EN LA CIUDAD FUTURISTA

José Carlos ROVIRA
Universidad de Alicante

Si alguien leyó realmente en las calles de Ciudad de México en 1921 la primera proclama de Manuel Maples Arce, la que luego todos conocemos por su reiteración antológica, repararía sin duda en aquellos párrafos que desde el texto de *Actual n. 1*, con una filtrada y subversiva vocación de modernidad, nos hablaban del espacio urbano, esencial para esa conciencia de modernidad y de actuación vanguardista que Maples y sus compañeros iban a pretender.

Rehaciendo el espacio y la posibilidad de aquella lectura en 1921, un párrafo del epígrafe VI del primer manifiesto estridentista nos llama la atención: "Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima"[1].

El párrafo estaba introducido en una frenética descripción, a bordo de un automóvil de 80 caballos, de calles, carteles, rótulos, tintas, la avenida Juárez, cláxons, etc. Una conciencia urbana, compartida con la totalidad de las vanguardias, que en el párrafo X del mismo manifiesto se abría al canto de los rascacielos, de los ascensores que llegaban al piso cuarenta y ocho, de las locomotoras.

En 1922, la "Irradiación inaugural" de la inencontrable revista "Irradiador" seguía con la fragmentaria visión urbana, de la ciudad de la economía y de la técnica: "... andamiaje intraobjetivo la ráfaga internacional de los motores. Irradioscopia. La ciudad está llena de instalaciones de dinamos, de engranajes

1 Todas las citas de textos proceden de la amplia edición de Luis Mario Schneider, *El estridentismo*, México, UNAM, 1985.

y cables. Y las fachadas parlantes gritan desaforadamente sus colores chillones de una a otra acera. La Cervecería Moctezuma y el Buen Tono. Refacciones Ford. Aspirina Bayer Vs. Langford Cinema...". En este texto asistimos a la visión de la técnica en la ciudad y sus anuncios como propagadora del propio movimiento estético, que insiste al final en la dinámica urbana a través de las músicas, la metrópolis por excelencia y las antenas radiotelefónicas que, como panorama de la ciudad, fueron a través de sus ondas otro principio esencial de la creatividad inicial. El párrafo con el que concluye la declaración primera de *Irradiador* dice así: "Esquematización algebraica. Jazz Band, petróleo, Nueva York. La ciudad toda chiporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil".

No tiene el mismo valor de referencia urbana, sin embargo, el manifiesto n. 2, que redactan en Puebla junto a Maples Arce, Germán List, Salvador Gallardo y doscientos tres más. Es curioso que sólo en el párrafo tercero se nos hable de "las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos". La urbe trepidante no existe en el manifiesto-cartel que será pegado en Enero de 1923 en las calles de Puebla de los Ángeles, que no tenía en aquel año la dimensión demográfica que iba a adquirir en años posteriores. Por eso los párrafos de conexión con la ciudad aparecían en México D.F., donde el espacio urbano iba adquiriendo precisamente en la década que nos ocupa un perfil diferente. Si en 1910, México D.F. tenía una población de medio millón de habitantes, quince años después la cifra, a través de una fuerte inmigración rural, se había duplicado, y la ciudad comenzaba a abirse a un crecimiento que la iba a convertir en una metrópolis que urbanísticamente se doblaba y desbordaba en cada decenio. La experiencia de la gran ciudad está en la base del espacio que nutre la poética urbana de los estridentistas, y en el manifiesto del refugio de Puebla hay sólo una conexión irreverente con un conocido monumento público, precisamente contra el héroe de la guerra en 1862 contra Maximiliano: "Caguémonos primero en la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, etc.".

También en 1923, German List, hace una declaración titulada "Switch", en la que, tras contraponer los mensajes que las hojas secas hacen llegar a las "niñas que enferman de crepúsculo y se marean en el tranvía" con la mitología de la modernidad de trenes, coches que nos hacen correr en las bocacalles, telégrafos, concluye este párrafo diciéndonos que "la ciudad entera la guardamos en un boleto del camión y una cinta de celuloide se sabe toda la historia de Francia".

Los párrafos citados, con algunos otros más de referencia urbana, forman parte de la débil elaboración teórica de los estridentistas mexicanos, en aquellas hojas murales y manifiestos que plantean su primera agitación vanguardista. Y hablo de débil elaboración sin necesidad de explicar lo que ya todos sabemos: Marinetti en primer lugar, y un vanguardista español como Guillermo de Torre en segundo, nutren sobradamente la imaginación audaz de aquel primer manifiesto de la vanguardia en México, como ya planteó Luis Mario Schneider en su esencial antología.

Crearon sobre todo los estridentistas, desde sus poemas e incluso desde sus títulos, una percepción múltiple del espacio urbano, incluso una percepción tan insistente como la que en Buenos Aires realizaba Borges y la primera vanguardia histórica[2]: *Andamios interiores, Urbe*, de Maples Arce; o *Esquina* de Germán List; o dibujos y grabados de Jean Charlot, de Germán Cueto, de Leopoldo Méndez, de Ramón Alba de la Canal van creando un espacio de percepción y reflexión urbana sobre el que me gustaría hablar y si es posible lanzar alguna sugerencia.

La ciudad de los años 20 que está en la base de la creación estridentista es un estímulo para todas las vanguardias y esa ciudad tiene unas características determinantes: se trata de una gran metrópoli en donde vive una población amplísima que encuentra en el trazado vertical su hábitat; los rascacielos son los indicios –o las ansias– de la nueva configuración urbana; la técnica –presente en la necesidad de transportar a importantes contingentes urbanos a las zonas industriales, administrativas o de esparcimiento– se aplica para solucionar todos los problemas cotidianos y la esperanza liberadora de esa técnica hace crecer el interés por medios de comunicación como la radio o la telefonía[3].

La comunicación sirvió efectivamente a Manuel Maples Arce para realizar la primera aproximación creativa al espacio de la modernidad. En 1922, el principal creador del movimiento publicaba un libro mítico con claves urbanas y, como anunciaba el subtítulo, radiográficas: *Andamios interiores. Poemas radiográficos*. El espacio de la creación es, desde el primer poema, "Prisma", el de "La ciudad insurrecta de anuncios luminosos". En medio hay una historia de amor, con una despedida en el andén de una estación:

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

El telégrafo es el único recurso de recuerdo, cuando:

> Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca,
> y la locura de Edison a manos de la lluvia.

2 Es esencial, para la dimensión cultural de la ciudad, con perspectivas sobre la ciudad misma, el excelente trabajo de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

3 Para la visión de la ciudad que realiza la vanguardia, está en curso de publicación el trabajo de Guillermo Carnero "El mito de la ciudad en la época vanguardista", en *Literatura y espacio urbano* (Actas del coloquio international), ed. de José Carlos Rovira y José Ramón Navarro Vera, Alicante, Fundación CAM, 1994.

Estamos en un mundo de "Locomotoras, gritos/ arsenales, telégrafos, donde la palabra electricidad se convierte en móvil material de los estímulos cotidianos de los que la base es un amor ausente y desdibujado entre "rosas elécticas de los cafés con música", o percepciones cinemáticas de la ciudad conseguidas por un "paseante de automóvil y tedio triangular", como se presenta a sí mismo, que descubrirá en las calles verdosas "brumas de suicidio". Los poemas de este libro tienden a impregnarse de ciudad, de rótulos, de sensaciones de la tarde, cuando

> Mis ojos deletrean la ciudad algebraica
> entre las subversiones de los escaparates;
> detrás de los tranvías se explican las fachadas
> y las alas del viento se rompen en los cables.

Hemos entrado a un "spleen" urbano, en el que el poeta se permitirá guiños antirrománticos, como el poema "Voces amarillas y nada de hojas secas", y "parques sin rosas", junto a visiones de la "lluvia en los cafés insomnes", para narrar fragmentariamente la experiencia de un amor cuya doble dimensión es que se realizó en una ciudad en un pasado y el ferrocarril lo alejó, y el telégrafo tiene posibilidad de devolverlo. La nutrida representación de estos elementos llena los *Andamios interiores* de Maples Arce, con aciertos también fragmentarios, como la descripción del pasado en el que se constata ahora que:

> Los tranvías se llevaron las calles cinemáticas
> empapeladas de ventanas,

porque

> La ciudad paroxista
> nos llegaba hasta el cuello,
> y un final de kilómetros subrayó sus congojas.
> ¡Oh el camino de hierro!
> Un incendio de alas
> a través del telégrafo.
> Trágicas chimeneas
> agujerean el cielo.
> ¡Y el humo de las fábricas!

Los adioses últimos nos conducen al final a una ciudad que se ha convertido en una "ferretería espectral", a "Locomotoras últimas /renegridas a fuerza de gritarnos adiós", en un libro cuyo mayor acierto es la fusión de ese amor pasado con toda la mitología urbana de la modernidad. El "incendio de alas / a través del telégrafo" es probablemente el motivo de la enigmática dedicatoria del libro "A la que sacudió sobre mi vida un primavera de alas". Sensaciones y mitos urbanos han articulado en cualquier caso esta primera entrada de los estridentistas en la poesía y la ciudad, ciudad que, aquí también, como decía Kavafis, está en nuestro interior. Desde luego lo intenta estar, desde el título, en el interior del poeta, trazando desde los mitos de la modernidad una peripecia

amorosa de encuentro y despedida. Y, al menos en sus intenciones, y en algunos versos, *Andamios interiores* acierta en el camino que está intentando abrir.

En 1923, publicó Maples Arce en *El Universal ilustrado* un poema sobre la radio titulado "TSH (El poema de la radiofonía)". Como contó el escritor en 1973 fue un poema de encargo para inaugurar una emisora. Las peripecias del episodio fueron relatadas en una entrevista con Felipe Gálvez publicada en 1973[4], conmemorando los 50 años de aquel texto que fue leído por las ondas el 8 de Mayo de 1923, seguido por un concierto de Andrés Segovia. De la entrevista nos interesa un dato de aquel año 23 que concierne a la preocupación urbanística del escritor. Nos narra una conversación con los generales Heriberto Jara y Francisco Múgica acerca de un edificio que pretendían construir:

> Deseaban iniciar una obra arquitectónica que a mí no me parecía que estuviera animada por el espíritu de la época, el que, a juicio mío, era el de la radiofonía. En consecuencia, traté de convencerles de que no se debía hacer arquitectura dentro de los moldes clásicos, sino que era necesario recurrir a técnicas totalmente nuevas, en la que los materiales fueran innovadores. Esto es, una obra funcional. Con espíritu radiofónico, que reuniera determinadas características de la sencillez [...] En aquella oportunidad propuse muchas cosas, pues sentía que había necesidad de hacer innovaciones en México. Carecía, sin embargo, del convencimiento de si debería adoptarse tal o cual orientación estética. En consecuencia, llamé a Ramón Alva de la Canal y le pedí que me presentara un proyecto en el que se recogieran las nuevas líneas arquitectónicas. Alva de la Canal lo hizo y su diseño fue, por cierto, muy bello. Se trataba de un edificio esbelto, con grandes ventanales de cristal...

No aceptó el general Jara la propuesta, y desconozco si están en alguna parte los diseños de Alva de la Canal, pero lo que parece importante es la existencia de esta preocupación por la arquitectura y la urbanística que, de nuevo, hace a Maples y a su movimiento repetir lo que diez años antes estaba haciendo Marinetti. Las ideas de Maples tienen aquí puntos de contacto con el *Manifiesto de la Arquitectura futurista* que Antonio Sant'Elia publicó el 11 de Julio de 1914: el combate y el desprecio por la arquitectura clásica, por el uso de materiales macizos y voluminosos, y la propuesta de una construcción basada en el cálculo y la temeridad, en la sencillez, en el hierro y en el cristal son algunas de las ideas de Sant'Elia, que de nuevo aquí han aparecido esquemáticamente[5].

El libro más importante que nos aporta una reflexión sobre la ciudad es *Urbe*. El primer grabado de Jean Charlot que abre Urbe tiene una curiosa coincidencia en su espacialidad con una imagen famosa. Los altos edificidos de sobre 40 pisos tienen en medio un globo, con el que se reafirma la sensación de

4 Felipe Gálvez, "Cincuenta años nos contemplan desde las antenas telefónicas (Entrevista con Manuel Maples Arce)", *Comunidad* (México), n. 46, Dic. 1973, págs. 732-742.

5 El manifiesto "La arquitectura futurista" de Sant'Elia puede leerse en F.T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

altura (Imagen 0). La imagen del globo es un contraste con las imágenes de la modernidad (el helicóptero, la avioneta) que vuelan enmedio de los altos edificios de Metrópolis de Frist Lang, la mejor expresión urbana de la modernidad en la década (Imagen 1).

No podemos hacer más que recordar la semejanza y la espacialidad, ya que no hay filiación posible más allá de la idea de que los artefactos volantes reafirman la altura. *Metrópolis* es del 26 mientras el grabado de Jean Charlot aparece en el 24, como pórtico al libro que tuvo inmediatamente un receptor privilegiado en 1927, con el que se podrá establecer una vinculación en el terreno de la atracción urbanística. El viaje a México de John Dos Passos le lleva al conocimiento de Maples Arce, y en 1927, a la traducción de *Urbe* que con el título *Metropoli* aparecerá en Nueva York en 1929. Como se ha destacado tuvo el privilegio de ser el primer libro de un vanguardista lationamericano traducido en los Estados Unidos. Al margen de los valores poéticos del libro, la atracción de Dos Passos y el servicio que le prestó a Maples Arce tiene que ver con la pasión por la ciudad del escritor norteamericano, quien ya había publicado en 1925 su *Manhattan Transfer*, quizá la reflexión urbana más atractiva sobre el Nueva York de la época.

Urbe es un libro en el que, desde el subtítulo, que dice "Super-poema bolchevique en cuatro cantos" (Imagen 2), Maples avanza también por otros derroteros, los del canto ideológico, aunque más en el subtítulo que en los poemas. Pero del libro se desprende sobre todo una más afinada concepción de ciudad y, en ella, los retazos ya creados de una situación amorosa, establecida mucho más fragmentariamente que en *Andamios interiores*. Dedicado "A los obreros de México", el anuncio del primer canto es ya una visión de la nueva ciudad de la tecnología:

> Oh ciudad toda densa
> de cables y de esfuerzos,
> sonora toda
> de motores y de alas.
> Explosión simultánea
> de las nuevas teorías...

Una actitud descriptiva resalta el espacio urbano de la modernidad:

> Oh ciudad fuerte
> y múltiple,
> hecha toda de hierro y de acero.
> Los muelles. Las dársenas.
> Las grúas.
> Y la fiebre sexual
> *de las fábricas.*
> Urbe:
> Escoltas de tranvías
> que recorren las calles subversistas.
> Los escaparates asaltan las aceras,

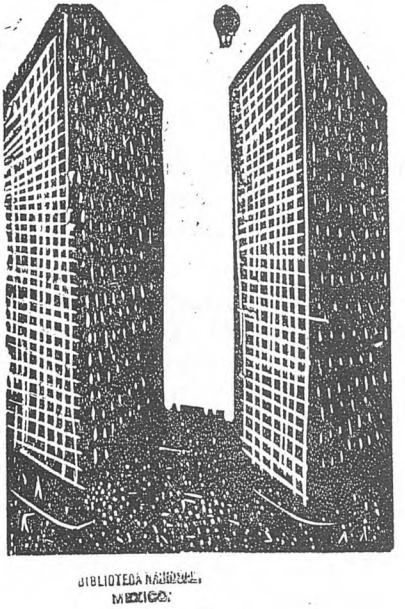
BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

IMAGEN 0

IMAGEN 2

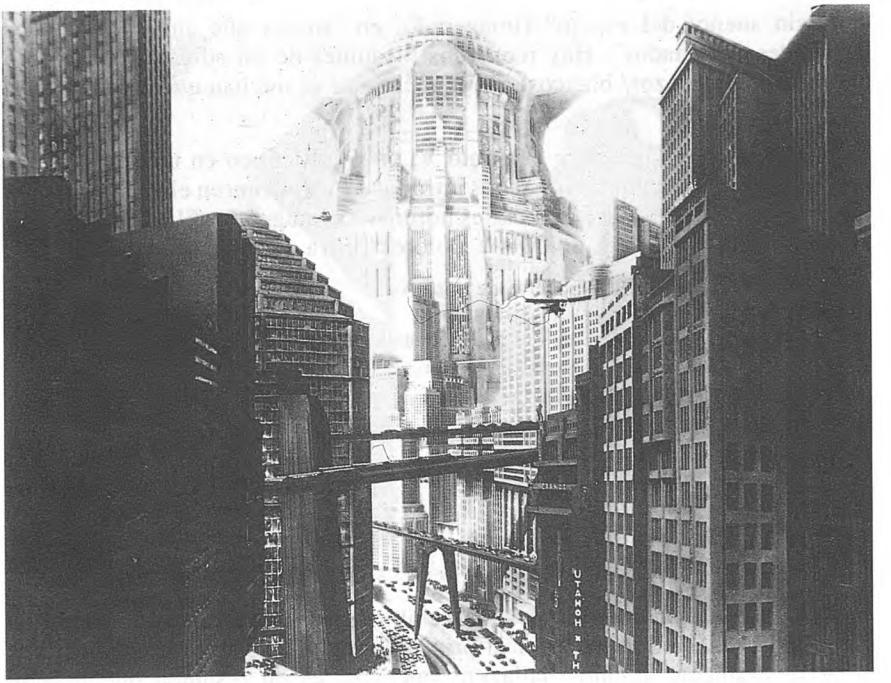

IMAGEN 1

y el sol, saquea las avenidas.
Al margen de los días
tarifados de postes telefónicos
desfilan paisajes momentáneos
por sistemas de tubos ascensores.

Un fogonazo verde de los ojos de la amada emerge en el paisaje urbano, en la música de una ciudad que tiene por una parte "el romanticismo caníbal de la música yanke", y, por otra, está "hecha toda de ritmos mecánicos".

La ciudad donde una "muchedumbre sonora/hoy rebasa las plazas comunales" es marco en el siguiente canto de otro cuadro de muchacha romántica en el que destaca el avance de la imagen del vuelo de "un pájaro de acero" que "ha emprorado su norte hacia una estrella", que es la imagen que acompañó al poema en la primera edición mediante el grabado de Jean Charlot, en el que el pájaro es observado –imaginamos que con estupor– por un pequeño Pegaso que desde tierra afirma el triunfo de la modernidad, del vuelo de la modernidad, sobre los edificios de la Urbe (Imagen 3), que es inmediatamente puertos y humo de fábricas, mientras en el Canto tercero "se cuelgan los adioses de las máquinas" y "alguna novia blanca se deshoja" en la "pobre ciudad sindicalista/ andamiada/ de hurras y de gritos", que son las imágenes que Jean Charlot recrea en este puente urbano, con ferrocarril y novia blanca despidiéndose (Imagen 4).

En el Canto IV desaparece la ciudad en el mar, en estrellas que caen "en el agua sin sueño/ del espejo" (Imagen 5), en "trenes que aullan/ hacia los horizontes devastados". Hay recuerdos insomnes de un adiós del que "sólo unos cuantos pedazos/ blancos/, de su recuerdo/ se me han quedado entre las manos".

En el grabado que abre el Canto V, un trasatlántico en una perspectiva urbana del que saltan una pareja, nos introduce a un poema en el que la bahía es lugar de una partida "hacia los mares nórdicos" (Imagen 6). El adiós nos lleva al nombre de la "Pobre Celia María Dolores", para quien se afirma que

el panorama está dentro de nosotros.
Bajo los hachazos del silencio
las arquitecturas de hierro se devastan.

Y el poeta afirma finalmente que

Las calles sonoras y desiertas,
son ríos de sombra
que van a dar al mar,
y el cielo, deshilachado,
es la nueva bandera,
que flamea,
sobre la ciudad.

La ciudad marco de adioses, con emblemáticos puertos y estaciones, ha cumplido el espacio abierto por el primer libro: la perspectiva temática, que tiene seguramente algunos hallazgos poéticos, es en resumen que la gran

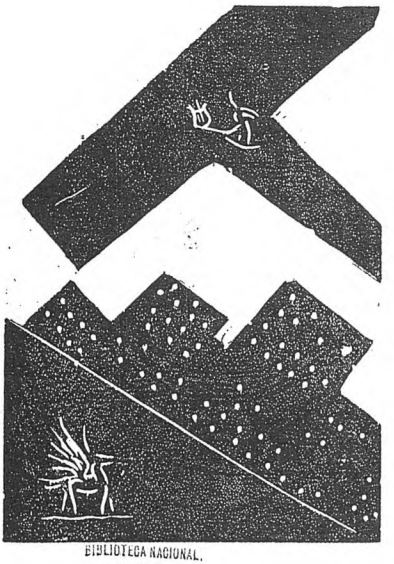
BIBLIOTECA NACIONAL.
MEXICO.

IMAGEN 3

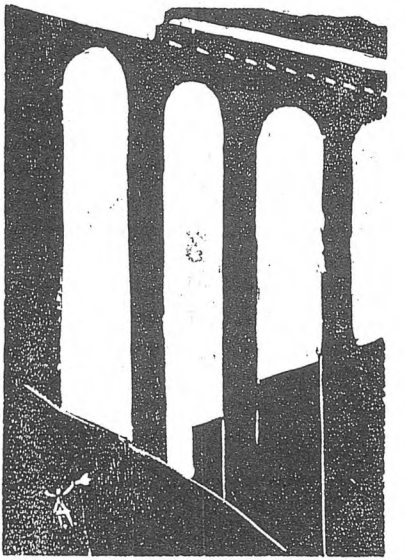
BIBLIOTECA NACIONAL.
MEXICO.

IMAGEN 4

MEXICO. BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO.

IMAGEN 5

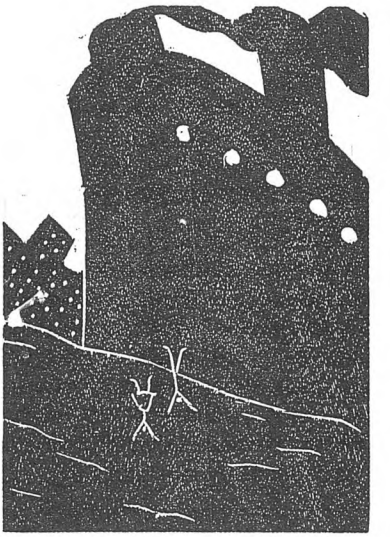

IMAGEN 6

ciudad fue marco de una relación amorosa, y que los grandes medios de comunicación (ferrocarril) sirvieron de despedida, ya que no (el barco) de escape de ella. La reiteración del propio esquema poético, el trazado de *Andamios interiores*, parece indudable. Y el origen del marco urbano, y de los elementos de la modernidad seleccionados tanto por Maples como por las imágenes de Jean Charlot, conectan directamente, y diría que hasta sistemáticamente, con los enunciados famosos del manifiesto marinettiano de 1909, en su punto XI, siendo las cabecitas que aparecen en el primer grabado "las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía", que decía Marinetti; el avión del segundo poema y grabado no es otra cosas que "el vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta"; el tren y el puente del tercer poema y grabado son "las locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos" o "los puentes tendidos como saltos de gimnastas sobre el diábolico cabrillear de los ríos bañados por el sol"; y los barcos de los grabados de los poemas cuarto y quinto son "los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte". Casi todo el material imaginativo de la intención del canto marinettiano ha sido recuperado, y sin salir del punto XI del manifiesto[6].

Maples Arce tuvo la inteligencia de dedicar también un poema al "Avión" y otro a la velocidad del automóvil ("80 H.P."). Este último es quizá una de sus piezas más interesantes, en cuanto en un recorrido por la ciudad y sus alrededores asistimos a atisbos de transformación de la imagen a través de la velocidad, el paisaje se nos convierte en ráfagas, se nos estruja ante la vista, los arrabales del recuerdo se van quedando atrás. Yo no sé si llegó a conocer el "Manifiesto de la reconstrucción futurista del Universo", que firmaron en Milán Balla y Depero el 11 de Marzo de 1915[7], allí donde dice por ejemplo que "desarrollando la primera síntesis de la velocidad del automóvil, Balla alcanzó el primer complejo plástico", que le permitió una descomposición abstracta del paisaje, basada en que "existe una profunda analogía entre las líneas-esenciales de la velocidad y las líneas-fuerza de un paisaje". Pero de nuevo estamos ante una plasmación de aquellas ideas en el poema al que me refiero.

Tendríamos que pasar ahora al resto de la referencia urbana estridentista y, sin embargo, voy a sintetizar algunas cuestiones para empezar a concluir. Creo que Germán List Arzubide –el otro poeta de una cierta relevancia del movimiento– no hace otra cosa con la ciudad que seguir los predicados, y los esquemas, de Maples Arce. Su comienzo poético, el primer texto de Esquina (1923), ofrece una conjunción entre espacios urbanos e insinuaciones de amor:

6 Para éste y la casi totalidad de los manifiestos futuristas, puede verse el libro citado en la nota anterior.

7 El manifiesto en *Vanguardia italiana de entreguerra. Futurismo y racionalismo*, Valencia, IVAM, 1990, pág. 99-100.

La calle se ha venido toda tras de nosotros
y la sonrisa aquella se voló de mis manos.
El sol te ha desnudado.
La ciencia se perfuma de malas intenciones
y al margen de la moda
se ha musicado el tráfico
10.000 para mañana
con la última quiebra
han bajado las lágrimas.

o recrea espacios habituales de andenes y locomotoras en "Estación", o sugerentes imágenes de suicidios desde rascacielos, como una probable solución para suicidas:

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

en una ciudad en la que los cláxons nos desconectan del ensueño, y el silencio quiebra con sombras los enamorados pasos antiguos, o ensancha las avenidas con sus pasos insomnes. En el marco de la referencia urbana, List Arzubide no hace otra cosa probablemente que insistir sobre las líneas desarrolladas por Maples Arce. La ciudad es contexto de una fragmentaria experiencia amorosa, hasta un poema, "Ciudad número uno", perteneciente al libro *El movimiento estridentista* (1926), que parece un resumen de las propuestas de Maples, en el descubrimiento de

Ciudades que inaugura mi paso
mientras los ojos de ella
secuestran el paisaje
El grito de las torres
en zancadas de radio.
Los hilos del telégrafo
van colando la noche
y en las últimas cartas regresó la distancia.

Y luego, en esa primera ciudad, hay aceras, esquinas, arcos voltaicos, adioses, y una promesa de arrojar la ciudad a puñados "al camino de hierro".

No intento hacer una valoración global sobre la creación de los estridentistas –a List Arzubide, a veces, le salva algo tan poco estridentista como el lirismo– sino reflejar que, con los predicados y la creación de Maples en la reflexión urbana– amorosa, estuvieron servidos. Por ejemplo, Arqueles Vela realiza gráficamente, tanto en *La señorita etcétera* como en *El café de Nadie*, una misma encrucijada urbana que detiene el amor. Y Quintanilla –Kin Taniya como firmó sus libros *Avión* o *Radio*–, o Salvador Gallardo con su *Pentagrama eléctrico* expanden los principios urbanos de modernidad que ya conocemos en la plasmación de Maples Arce.

Al tratar la forma de percepción urbana estridentista, el más ilustre crítico del movimiento dice: "En *Esquina*, al igual que en la mayoría de los libros

estridentistas, la ciudad tiene una gran importancia. Pero no la ciudad que se describe, sino la otra, la sensorial; no la urbe que es gnoseológica, sino la ontológica. En síntesis el ritmo de la ciudad es la ciudad, así los anuncios, los trenes, la música de jazz, el cinematógrafo, configuran en la ciudad la vida del hombre contemporáneo" (Schneider, 19).

Aunque esto, más que un hallazgo de estos poetas, parece una reiteración del movimiento estridentista en los diez años que dura, y de algunos predicados de los futuristas y también de elementos de la misma imaginación poética futurista. La crítica, y por supuesto los propios protagonistas del movimiento, han pretendido atenuar[8] lo que quisiera afirmar ahora como algo que me parece indudable: Maples Arce, en 1921, conocía ampliamente la elaboración y la creación futurista. La "excusatio non petita" del primer manifiesto, donde Maples dice "Nada de futurismo" se da en un contexto en el que las ideas del futurismo están manifiestamente presentes y comentadas a través del manifiesto de Marinetti. Pero, además, el "Directorio de Vanguardia" que cierra *Actual* n.1 con los tres centenares de nombres que van de Cansinos Asséns a Sofficci y Carena, concluye con casi un centenar de italianos, comenzando por Marinetti. Hay algunos nombres curiosos, un tal Ardengo, cuyo apellido está escrito varias líneas más abajo: Soffici (mal escrito por cierto, con sólo una f, porque Maples cita mal varios nombres). Y releyendo a Soffici, releyendo su poema "Aeroplano", o las visiones urbanas de "Arcobaleno –Arco iris–[9]", con sus fragmentos de visiones eróticas, o la electricidad, o los escaparates, o sus trenes que pasean bajo las ventanas, o sus infinitos, y sus velocidades, no he podido menos que acordarme de parte de la imaginación de Maples Arce, como en la perspectiva que Marianetti traza en su poema "Al automóvil de carreras".

En el directorio de vanguardia aparece también Luciano Folgore y una relectura de las obras plenamente futuristas de éste, *El canto dei motori* (1912); *Ponti sull'oceano* (1914) o *Città veloce. Lirismo sintético* (1919) podrían darnos también varias conexiones imaginativas. Como la obra de los otros vanguardistas italianos agrupados con Marinetti.

Quiero decir en cualquier caso que la inspiración futurista del estridentismo debió tener en Maples Arce un privilegiado lector. Y la ciudad reflejada por él

8 Serían muchos los testimonios, desde las referencias explícitas del primer manifiesto: III. "Un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia". A esta eclatante afirmación de vanguardista italiano Marinetti [...] yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir. IV."[...] Nada de futurismo. Todo el mundo, allí quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente", hasta el atenuamiento de las influencias que realiza Schneider explícitamente en el prólogo de su antología. Aunque forma parte de otro problema, el enfoque explícito de la recepción futurista declarada, Nelson Osorio ("La recepción del manifiesto futurista de Marinetti en América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), VIII, 15 (1982) y *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de estudios lationamericanos Rómulo Gallegos, 1982) no enfoca a los estridentistas como parte de la recepción.

9 Los dos poemas pertenecen al libro *BIFSF + 18. Simultaneità. Chimismi lirici*, de 1919, ahora en Opere, Firenze, Vallechi, 1959, vol. I.

y sus compañeros-discípulos un ámbito omnipresente en el marco de la creación futurista, en su escritura sobre todo, ya que las imágenes del movimiento italiano no debían ser muy conocidas.

El recorrido urbano de los estridentistas acaba aquí. Su esquemático teórico no les impidió vertebrar los ritmos de una ciudad y las imágenes de la misma. La cuidad obligatoriamente era una imagen abstracta, aunque el peso de la gran urbe conocida determinó probablemente su poesía urbana hasta el límite de hacerla central en su creación.

¿Naufragaron finalmente en los andamios esquemáticos que habían utilizado? El juicio estético sobre sus obras sigue necesitando revaloración y crítica, aunque parece que la experiencia de aquella vanguardia se reduce en el ámbito mexicano a la consagración de un gesto, más que a una consistencia poética que había llegado ya desde otros ámbitos, desde López Velarde por ejemplo, y habría de incrementarse a partir de Jaime Torres Bodet, o los *Contemporáneos*, para llegar luego a los grandes nombres del siglo.

¿Naufragaron entonces? Quedan elementos vigentes de aquel impulso cultural que, en breves manifiestos y sobre todo en obras, secundó una versión de la modernidad y, sobre todo, de la crisis que ésta ponía delante de los poetas. Y la ciudad se convirtió en el espacio en el que, en castellano, más brillante y sistemáticamente acertaron en su intento de reflejar y asumir la modernidad.

Acabo aportando un dato que me proporcionó mi alumno Francisco Javier Mora, quien prepara una Tesis de Licenciatura sobre German List Arzubide. A veces tuve la sospecha de que a los estridentistas, al margen de los valores de cada obra, no les iba a quedar como original nada más que el título. Pues bien, una clave para encontrar que quizá no fueron originales ni en el título procede de un verso de *La pipa de Kif* de Ramón María del Valle Inclán, quien en el poema "Rosa de Sanatorio" escribe:

> Bajo la sensación del cloroformo
> me hacen temblar con alarido interno,
> la luz de acuario de un jardín moderno
> y el amarillo olor del yodoformo.
> Cubista, futurista y estridente,
> por el caos febril de la modorra
> vuela la sensación, que al fin se borra,
> verde mosca, zumbándome en la frente.

Y entonces resulta que Valle-Inclán, quien estaba desde luego en 1921 en Ciudad de México, a donde había llegado invitado especialmente por el Presidente Álvaro Obregón, y en donde la fama del escritor hacía que se conociese seguramente *La pipa de Kif*, que es de 1919, les proporcionó probablemente la originalidad de su nombre vanguardista. Pero esto es sólo una suposición atendible cuando acabamos de ver que detrás de sus propuestas de renovación y revolución artística estaban los cubistas, futuristas y... estridentes de los que nos habló Valle como moscas que turbaban la modorra de su jardín moderno.