



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

***REPRESENTACIÓN Y RECREACIÓN EN LA NARRATIVA ESTRIDENTISTA: LA
SEÑORITA ETCÉTERA DE ARQUELES VELA***

**TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

PRESENTA: JORGE ALBERTO LANDÍN VERA

ASESOR: DR. TOMÁS BERNAL ALANÍS

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2024

**Esta tesina recibió financiamiento del Padrón Nacional de Posgrados de Calidad
del CONACYT**

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 3 |
| 1. El estridentismo | 6 |
| 1.1 Contexto histórico-social | 6 |
| 1.2 El movimiento..... | 9 |
| 2. Los procesos de representación y recreación literaria de la realidad y sus elementos..... | 22 |
| 2.1 Poética..... | 22 |
| 2.2 Memoria..... | 26 |
| 2.4 La narración visual..... | 35 |
| 3. La representación y recreación en <i>La Señorita Etcétera</i> | 37 |
| 3.1 El espacio físico y el espacio interior..... | 38 |
| 3.2 La experiencia erótica | 53 |
| 3.3 El texto-imagen y la imagen en el texto..... | 61 |
| Conclusiones..... | 65 |
| Anexo..... | 68 |
| Referencias..... | 74 |

Agradecimientos

A mis padres y hermana, pacientes e incondicionales acompañantes en los caminos que he decidido seguir.

A mis profesores, diligentes guías a través del vasto e inabarcable mundo de las letras.

A mis queridos compañeros, seres maravillosos que hacen de la academia un lugar seguro, respetuoso y amigable.

A Dios, el destino o la vida, por rodearme de todas estas increíbles personas.

Introducción

El estridentismo es considerado como la primera vanguardia en México y con razón pues, en primer lugar, a diferencia de lo que sucedía con otros grupos, los estridentistas sí se asumían de alguna forma como un grupo más o menos bien establecido, de manera que crearon revistas, realizaron exposiciones, performances, charlas, reuniones y, por supuesto, mucho escándalo. Ya desde la forma de presentar y dar a conocer los principios del naciente movimiento queda más que claro, ya que no se realizó a través de algún medio oficial, sino que fue en los muros de las calles de la Ciudad de México que aparecieron, un buen día de diciembre de 1921, una serie de panfletos que seguramente pasaron desapercibidos por la mayoría de los habitantes de la capital. Inadvertidos también para la prensa, los postulados que Manuel Maples Arce esbozó en su primer manifiesto tuvieron eco en varias personalidades que tenían ideas similares.

Eventualmente se sumaron más miembros, algunos de forma definitiva y otros como ocasionales colaboradores. Así, los estridentistas, como buenos vanguardistas, vivieron su propia historia, creada y actuada por ellos, el éxito o la trascendencia les resultaban accesorios, experimentaron la vida bajo sus principios sin mayor preocupación que la de ser ellos mismos y, en el camino, importunar a quien pensara diferente. Poetas, narradores, críticos, artistas plásticos, dramaturgos (según cuentan), la suya no fue una vanguardia exclusivamente literaria ni artística, fue una vanguardia sobre la forma de existir y celebrar su tiempo.

El grupo, cuya producción narrativa fue por lo menos escasa, encontró alojamiento en el plano impreso de *El Universal Ilustrado*, mismo que se convertiría en el hábitat natural de Arqueles Vela, el narrador por excelencia del movimiento. Ahí, el hombre de “bigotes sin consistencia” habría de confeccionar la que sería su obra más conocida: *La señorita etcétera* y que es el objeto de nuestro estudio debido a la multiplicidad de formas de representar las experiencias sensibles, así como por los esporádicos puentes que establece con otras artes.

En esta novela corta descubrimos que la realidad no se representa de forma común, sino que salta constantemente entre la brumosa realidad y la tecnológica rememoración a través de la construcción de múltiples isotopías conformadas tanto por series descriptivas, como por secuencias metafóricas. Por otro lado, el tiempo sufre cambios dentro de la narrativa, así, el

protagonista de la novela no lo experimenta de forma tradicional, ya que este se configura a través de sus percepciones. Es en este sentido que observamos cómo en un mismo día el tiempo puede transcurrir de forma lenta, llevando al sujeto a experimentar de manera prolongada una cavilación o el acto de despertar, pero también puede acelerarse durante algunos de los encuentros con la señorita.

Los sucesos de *La señorita etcétera* son sintéticos y profundamente visuales, dan la sensación de estar conformados por fotogramas de una película de celuloide en los cuales vemos con detalle las imágenes que la sensibilidad del protagonista ha registrado. Asimismo, resulta fundamental la relación que guarda el texto con los componentes visuales que le acompañan. De esta manera, en la presente investigación buscaremos identificar en qué consisten y cómo operan los procesos de representación y recreación literaria en una obra vanguardista de carácter antimimético, a través de la reflexión en torno a la descripción, la metáfora, la poética, la memoria, la experiencia erótica y la narrativa visual. Todo ello con la finalidad de ubicar y analizar en la novela la forma en la que se representan y recrean los diferentes elementos que configuran la realidad y su experiencia sensible.

1. El estridentismo

1.1 Contexto histórico-social

Tras el final de la Revolución Mexicana, hacia 1920, comenzó un proceso de transformación nacional que abarcó todos los aspectos de la vida del país¹, pero que encontró en el ámbito cultural y educativo el espacio para unificar una nación fragmentada. Para ello, el nuevo orden gubernamental, producto de la propia revolución, buscó diferenciarse del gobierno de Porfirio Díaz y consagrar los logros del movimiento civil, demostrar que la carnicería tuvo sentido².

A pesar de haber terminado el conflicto armado, al menos oficialmente, la política en México estaba lejos de alcanzar un periodo de estabilidad. La incertidumbre se debía a que los regímenes alternaban entre periodos de estabilidad y de disputas o “cuartelazos”, episodios en los que los caudillos sobrevivientes buscaron por todas las vías posibles, fueran estas pacíficas o no, posicionarse de manera favorable en el incipiente escenario político nacional, ganando la influencia y presencia que les permitiera tener una vida económicamente despreocupada. Con el fin de evitar más conflictos, estos caudillos procuraron presentarse al pueblo como continuadores del movimiento revolucionario, así, Álvaro Obregón incluso declaró que su gobierno no sólo era heredero de la Revolución, sino que era también una extensión de la lucha independentista de 1810³.

El origen de dicha dinámica se puede rastrear hasta la rebelión de Agua Prieta en 1920 que, según recupera Enrique Florescano, llevó al poder al grupo sonorense encabezado por Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles, gracias a este grupo la revolución fue convertida en gobierno y las diferencias y asperezas entre los distintos grupos revolucionarios se resolvieron bajo el principio de que todos formaban parte de la misma “familia revolucionaria”. Aplicaron, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, la astuta dinámica que les habría de dar resultado con los grupos rivales: el zapatismo finalmente fue incorporado al discurso oficial de la revolución, Ricardo Flores Magón recibió un homenaje por parte del Congreso en 1922 y fue instituido como un precursor de la Revolución. Con estos dos presidentes, la conmemoración de la gesta

¹ Cfr. Elissa Rashkin. “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”, p. 1.

² Cfr. Tarik Torres Mojica. “El Estridentismo: una mirada sobre la vanguardia literaria en México”, p. 22.

³ Cfr. Enrique Florescano. *Historia de las historias de la nación mexicana*, p. 397.

revolucionaria quedó en manos del Estado, que además lo consideró una tarea prioritaria. De esta manera, los gobiernos comenzaron a presidir los aniversarios de los hechos de la revolución, convirtiéndola en un conjunto de monumentos, conmemoraciones y festividades. Aún con todo esto, desafortunadamente, los conflictos sociales en esa década no cesaron.

Ya desde 1914, con el triunfo del constitucionalismo, apareció el esbozo de una tendencia anticlerical que poco a poco provocó un creciente conflicto con la Iglesia que terminó por politizarla y por enfrentar a bandos opuestos. Si bien, bajo el mandato presidencial de Obregón las tensiones parecieron relajarse, gracias a su apertura al diálogo y la conciliación; con el gobierno de Elías Calles (1924-1928), que pertenecía a la facción más profundamente anticlerical del constitucionalismo, las tensiones con la Iglesia y la religión llegaron a su punto más álgido, dando como resultado la guerra cristera (1926-1929). Dentro de los muchos factores que coadyuvaron al estallido de este enfrentamiento, el más importante fue la intención en 1926 por parte del gobierno de instaurar y aplicar con fuerza leyes constitucionales de carácter marcadamente anticlerical. Naturalmente, las autoridades eclesiásticas exigieron su abolición, pero Elías Calles, en lugar de atender a la petición, reiteró su posición promulgando un paquete de reformas al Código Penal en materia de legislación sobre cultos y las sanciones por infringir dicha ley.⁴

Mientras esto sucedía, Calles declaró que la Revolución debía dejar de ser un mero movimiento de caudillos para pasar a convertirse en un auténtico régimen con sus respectivas instituciones y leyes. Para ello, en 1929 se reunieron las múltiples facciones y grupos para conformar el Partido Nacional Revolucionario o PNR. Con este recién instaurado partido, la definición de la identidad nacional podría ser manipulada más fácilmente⁵. Florescano apunta que, casi una década atrás, el proyecto de la creación de la identidad mexicana ya había iniciado a cargo de la Secretaría de Educación Pública, creada bajo decreto del Congreso el 28 de septiembre de 1921. Esta, a diferencia de la porfiriana Secretaría de Instrucción Pública, era una institución federal con jurisdicción en todo el territorio nacional y que contaba con el apoyo del presidente de la república. En sus primeros diez años de existencia, bajo el mando primero de José Vasconcelos (1882-1959) y después de Moisés Sáenz (1888-1941) esta institución propuso un proyecto de unidad nacional que pretendía integrar la diversidad étnica, social y cultural de México. Vasconcelos, como el gran

⁴ Cfr. Damián López. "La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica", p. 39

⁵ Cfr. Enrique Florescano. *Op. Cit.*, p. 398.

visionario, se percató de la necesidad de que su proyecto educativo abarcara la “educación indígena para asimilar la población marginal; educación rural para mejorar el nivel de vida del campo mexicano; educación técnica para elevar el de las ciudades; creación de bibliotecas; publicación de libros populares; popularización de la cultura, etc.”⁶.

Como parte de su proyecto, la difusión cultural fue fundamental; por esta razón, impulsó el desarrollo de las artes, principalmente de la literatura y de la pintura. Amparados y auspiciados por él, algunos de los mejores pintores del país se reunieron para constituir lo que ahora conocemos como la escuela mexicana de pintura, cuya propuesta pictórica es también conocida como muralismo. Mientras que la novela de la Revolución tiene una perspectiva escéptica respecto a la lucha armada, el muralismo se alinea mejor con el proyecto vasconcelista: cumplir con la tarea pedagógica de “otorgarle forma significativa al movimiento armado [...]”⁷. Este movimiento, menciona Carlos Monsiváis, se nutre de la ideología de la quinta raza, esa raza cósmica producto del mestizaje que para Vasconcelos era el porvenir del género humano; además del populismo conformado por simplificaciones del pensamiento marxista y de una visión muy elemental de la lucha de clases. Así, el muralismo se convirtió en un escaparate publicitario, propagandístico, de la política del Estado. El propio Vasconcelos cuenta que les dio total libertad a los pintores convocados, salvo la única condición de que pintaran temas mexicanos y que sus obras tuvieran excelente calidad. Así, las primeras obras murales aparecieron ante las atónitas miradas de estudiantes y profesores del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo y de la Escuela Nacional Preparatoria (en el edificio del Colegio de San Ildefonso) de la mano de Adolfo Best Maugard, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, el Dr. Atl (Gerardo Murillo), Jean Charlot, Roberto Montenegro y Xavier Guerrero. En esa primera etapa del muralismo los artistas plasmaron en sus obras los épicos acontecimientos de la historia de México y las tradiciones populares, que consideraban era la esencia de la identidad mexicana.

Hacia 1923, firmado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Carlos Mérida, el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores da cuenta del “optimismo mesiánico populista nacionalista”⁸. En él, explica

⁶ Josefina Vázquez de Knauth. *Nacionalismo y educación en México*, p. 138.

⁷ Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1421.

⁸ *Ibid.*, p. 1423.

Monsiváis, declaran al arte del pueblo (de México), como la manifestación espiritual más encomiable del mundo, despotrican en contra de la pintura de caballete, del arte aristocrático y de las expresiones estéticas ajenas a las nacionales, a la vez que ensalzan el arte monumental de carácter público, es decir, el que ellos hacían. Frente a este arte de un evidente nacionalismo indigenista, surgió un movimiento artístico-literario que habría de insertar en México las ideas estéticas de la vanguardia europea, exaltando las cualidades estéticas de los nuevos objetos producidos por un mundo moderno e industrial.

1.2 El movimiento

El mismo año de la conclusión oficial del movimiento revolucionario, surgió en el centro de México un movimiento de vanguardia que buscó romper con los cánones del arte que, a pesar del cambio que debió suponer la Revolución, se mantuvieron desde el porfiriato. Todo esto al tiempo que promovían ideales progresistas⁹ que apostaban por el futuro, la modernidad y el desarrollo tecnológico.

Fue en el transcurso de finales de 1921 cuando las calles de la Ciudad de México vieron las hojas volantes de *Actual No. 1*, el primer manifiesto del estridentismo realizado y firmado por Manuel Maples Arce¹⁰, que venía acompañado por una foto del mismo. Su postulado quedaba claro desde el inicio, pues ya en el primer párrafo Maples Arce convocaba el carácter actualista de los principios que estaba introduciendo¹¹. Difícilmente en aquellos días de diciembre se podía hablar de un movimiento o de un grupo, dado que el volante de Maples Arce se mostraba con un carácter individual y fungió, más que como una declaración, como un llamado a los intelectuales para crear la sociedad que tenía proyectada¹².

Este manifiesto está conformado por un prólogo y catorce puntos en los que sintetizó sus principios, además de la ya mencionada foto y, al final, un directorio vanguardista. En el prólogo, declara brevemente de qué se trata la publicación cuando indica “Iluminaciones Subversivas de Renée Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papasseit, etc., y

⁹ Vid. Elissa Rashkin. “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional”.

¹⁰ Vid. Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*.

¹¹ Cfr. Evodio Escalante. “Los noventa años de ‘Actual No. 1’. Observaciones acerca del manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce”, p. 13.

¹² Cfr. Luis Mario Schneider. *Op. Cit.*, p. V.

Algunas Cristalizaciones Marginales.”¹³, al tiempo que enumera a las figuras que influyeron principalmente en su trabajo. Debajo de eso, precedido por la palabra “ÉXITO” en vertical, presenta una serie de consignas que reflejan el perfil iconoclasta del autor al exhortar al abandono de ideas hegemónicas como el nacionalismo al referirse al cura Miguel Hidalgo, la religión al mencionar a San Rafael y San Lázaro. Por otro lado, la vida urbana y su interés en ella se pone de manifiesto al incluir la palabra “esquina” y la frase “se prohíbe fijar anuncios”, esta última además resulta irónica en tanto dicho volante fue pegado en los muros de la Ciudad de México¹⁴ ironía de la que habrán de echar mano constantemente en su actuar los futuros estridentistas.

Naturalmente, la sección más extensa y de mayor interés es aquella que se compone de los catorce puntos en los que presenta sus principios. En el primero de ellos explica las razones que le llevaron a tomar su postura respecto a la génesis del arte “Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar.”¹⁵, de tal forma sostiene que la equivalencia poética y, por tanto, el valor de las cosas es posible en función de las relaciones que se generan en el interior del sujeto, siendo este mucho más interesante que la realidad material “desmantelada”. Así, el arte es aquel que significa o crea la realidad en el proceso de su precepción, mientras que en la producción de la obra se replica el acto creador propio de la naturaleza.

En el punto número dos, además de presentar de manera somera otro de sus principios estéticos, justifica el por qué resulta propicio romper con el pasado y cuáles son las condiciones que pueden orillarnos a hacerlo “Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales [...] es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los ‘swichs’”¹⁶. No obstante, para un autor que pretende seguir un camino nuevo presenta algunos términos o conceptos propios de una tradición de cuya participación parece no ser consciente. Tal es el caso de hacer uso del término “técnica de arte” en lugar, por ejemplo, de obra o corriente de arte; podríamos suponer que se refiere, en su condición de individuo vanguardista, al carácter procesual de los objetos artísticos, mas ese mismo carácter podría terminar por desembocar en el uso de

¹³ Manuel Maples Arce. *Actual No. 1*, p. 1.

¹⁴ Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*.

¹⁵ Manuel Maples Arce. *Loc. Cit.*

¹⁶ *Idem.*

acepciones anacrónicas del arte¹⁷. Otro ejemplo lo encontramos cuando menciona la “función espiritual en un momento determinado”¹⁸ que debe cumplir el arte.

A lo largo de los puntos nos va revelando el autor algunos de sus principios estéticos. Tal como mencionamos anteriormente, esto sucede en el numeral dos en donde afirma que una de las finalidades estéticas del arte es la de traducir las emociones personales. En el siguiente punto cita a Filippo Tomasso Marinetti para poner en palabras la coincidencia de su pensar respecto a lo que considera bello y su afinidad con las ideas del futurismo italiano. La exaltación de la actualidad, de la industria, de los congestionamientos urbanos, del trabajo de los obreros, de las fábricas, del acero y de las máquinas, hasta del humo que emana de ellas; se reitera en el cuarto punto al tiempo que enaltece a los individuos que sentaron las bases de lo que él plantea, como Nicolás Beauvuin o los artistas de vanguardia.

Acorde a su carácter que define como deshiciente y acendrado, en este manifiesto aprovecha algunos numerales para criticar aquello que no considera artístico o digno de la realidad a la que pretende contribuir y en la que se circunscribe. Así lo muestra su entusiasta juicio a la literatura hegemónica, que define como “organillerismos pseudo-líricos” producto de poco valor por parte de “literaturípedos”. Tal como los italianos futuristas o los ultraístas, Maples Arce encontraba en los aparatos, máquinas y edificios de la modernidad la verdadera belleza. Esto lo harán más evidente los artistas plásticos adeptos al movimiento, como Ramón Alva de la Canal con el grabado sobre madera en el que presenta el edificio del estridentismo (ver figura 1), Fermín Revueltas con *Andamios exteriores* de 1923 (ver figura 2) o incluso Tina Modotti con *Postes con cables telefónicos* (ca. 1924), publicada en la revista Horizonte (ver figura 3).

Siguiendo con las consignas presentadas en el prólogo, en el punto número cinco, arenga la llevada de Frederic Chopin a la silla eléctrica, basado en los principios ya establecidos por los futuristas y los ultraístas. No es arbitraria la elección de Chopin como objeto de su condena, pues con su *Claro de luna* representa todo el arte refinado, delicado, y burgués, donde la naturaleza es motivo, forma y escenario de las obras de arte y que la naciente vanguardia mexicana aspira a superar. Frente a

¹⁷ En este caso sería el asumir al arte como técnica, de la misma forma que era concebido en la Grecia Clásica.

¹⁸ *Idem*.

la suavidad del romanticismo y de la naturaleza que este presenta, contraponen la aristocracia de la gasolina y su resultante humo “que huele a modernidad y a dinamismo”¹⁹.

En el manifiesto, además de consignas, postulados y declaraciones, también se encuentra algo similar a lamentaciones por medio de las cuales el autor, tal como sucede con los otros recursos discursivos, critica algún aspecto del arte y la intelectualidad de su tiempo que no se ciñen al panorama al que aspira. Esto lo vemos claramente en el sexto punto del panfleto, donde se arroja contra la falta de diversidad formal por parte de los ilustradores que no hacen uso de motivos geométricos o provenientes de máquinas como los automóviles que, a su criterio, tienen elementos aprovechables como las propias llantas, las bujías y demás partes de la máquina²⁰.

El punto siete es, probablemente y a juicio de Luis Mario Schneider (1968), uno de los de mayor relevancia, pues en él se muestra la desconfianza que guardaba Maples Arce con los “ismos”, independientemente de cuánto hayan sido teorizados o qué tan eficientemente cumplieron con sus respectivos cometidos ya fueran estéticos, discursivos o sociales. Para el autor, el siguiente paso era, más que seguir generando movimientos, grupos y corrientes, sintetizar en un único modelo artístico-estético las existentes que ya habían sido gestadas bajo el techo de la modernidad “Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, [...] de ‘ismos’ más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias”²¹. No obstante, advierte de los inconvenientes que una mala ejecución de dicha síntesis podía traer si se realizaba con una perspectiva de superficial unión fraternal o conciliación, ya que para él debía conseguirse a través de un verdadero sincretismo orgánico que priorice la totalización de las emociones interiores y las percepciones sensoriales.

En el numeral ocho, aboga por el abandono de las perspectivas rígidas de los sistemas de ideas, en tanto no hay forma óptima de tratar a la emoción de manera objetiva y clara, sino que es su naturaleza ser “una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico”²². Esto sigue y abona al discurso presentado en el punto uno, no hay para él ideas racionales y ordenadas que satisfagan

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Cfr.* Luis Mario Schneider. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 41.

²¹ Manuel Maples Arce. *Op. Cit.*, p. 2.

²² *Idem.*

las necesidades expresivas de las ideas provenientes de la emoción sincera “en un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen [las ideas] coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo”²³.

Prosiguiendo con la reflexión en torno a la verdad de la realidad que se construye a partir del interior y de la relación de este con la realidad exterior, el punto nueve aborda el problema de la sinceridad, critica cómo los “‘poderes’ ideocloróticamente diernefistas” buscan solamente la aceptación de terceros a quienes nombra como “la masa amorfa de un público insuficiente, dictatorial y retardatario de cretinos officiosos, académicos fotofóbicos y esquiroles traficantes y plenarios”²⁴ en lugar de apelar y reivindicar la emoción personal e individual.

Retoma las críticas en el décimo punto, enjuicia a las tendencias del arte nacional como insuficientes, pues la dinámica del mundo exige mayor velocidad e internacionalidad, convoca al cosmopolitismo al tiempo que celebra los avances tecnológicos como el telégrafo, los rascacielos o el ascensor eléctrico. Menciona cómo la realidad tecnológica y social ha cambiado, por lo que todo a su alrededor también debe modificarse en respuesta. Termina por enunciar lo que él considera que es la única limitante para alcanzar esa adaptación a los nuevos tiempos de la que habla “las únicas fronteras posibles en arte son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista”.²⁵

El último apartado es un “Directorio de vanguardia” en el que incluyó nombres de individuos que Maples Arce consideraba eran fundamentales como referente de esa búsqueda que él mismo estaba realizando, por esta razón encontramos nombres de personas ya fallecidas o de diferentes nacionalidades que no necesariamente guardaban una relación directa o conocían al autor. En el caso de los artistas y escritores mexicanos encontramos a Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Diego M. Rivera, David Alfaro Siqueiros, Mario de Zayas, José D. Frías, Fermín Revueltas, Silvestre Revueltas, Pedro Echeverría y Gerardo Murillo “Dr. Atl”. Por parte de los ultraístas a los que reconoce, menciona a Rafael Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Ramón del Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro; aunque en este caso vale apuntar que algunos de ellos, como Ortega y Gasset son más

²³ *Ibid.*, p. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 2.

²⁵ *Loc. Cit.*

bien precursores del ultraísmo. Incluyó nombres importantes de la escena artística francesa como los dadaístas Tristan Tzara, Paul Éluard, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Walter Conrad Arensberg; los surrealistas Max Ernst, André Bretón; los cubistas Pablo Picasso y Marc Chagall; el fauvista André Derain. Como era de esperarse, también aparecen referidos los artistas del futurismo italiano que tan presentes estuvieron en él como Filippo Tomasso Marinetti, Gino Severini y Umberto Boccioni. En este largo listado también se encuentran presentes algunos artistas de la vanguardia ruso-soviética como Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Vasili Kandinsky. Finalmente, fueron referidos nombres varios que difícilmente podríamos catalogar bajo alguna corriente concreta, como es el caso de Vincent Van Gogh, Giorgio de Chirico, Amedeo Modigliani, Robert Delaunay, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, entre otros²⁶.

Este manifiesto, aparecido de la nada y que fuera fijado a los muros una noche de diciembre, causó revuelo en los círculos intelectuales, artísticos y literarios de la Ciudad de México, y era esa polémica la que buscaba generar tanto Maples Arce, como el resto de los estridentistas a lo largo de la vida del movimiento. No obstante, el par de hojas que contenían el *Actual No. 1* no recibió la misma atención por parte de los medios periodísticos y el grupo habría de esperar un par de años para tener la visibilidad mediática a la que aspiraban.²⁷

El propio Maples Arce eventualmente, en el segundo libro de sus memorias, aclaró las razones y objetivos detrás de la redacción de este manifiesto. En él declara cómo había estado reflexionando ampliamente en torno al problema que representaba la búsqueda por una renovación de la literatura, mas no pensaba en una renovación a largo plazo, sino que su intención era encontrar con una forma de cambiarla de forma rápida. Su reflexión no se agotó en lo literario, sino que también abarcó el dominio de las artes visuales, de la imagen, que aspiraba a superar la necesidad de la inclusión de los elementos que le daban a esta un sentido explicativo, es decir, que la imagen no precisara de un alto grado de figurativismo o de una narrativa visual para expresarse o para ser una imagen artística. Para ello, era fundamental difundir entre la juventud mexicana las nuevas ideas y corrientes que se estaban desarrollando en el mundo, principalmente en Europa, pues consideraba que México se encontraba muy alejado de ellas. Manifestó la urgencia de dar a conocer lo anterior, pues si quería provocar el cambio esperado, la acción debía ser rápida. Esta premura fue la que lo

²⁶ Cfr. Evodio Escalante. *Op. Cit.*, p. 19.

²⁷ Vid. Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México.*

llevó inesperadamente, y casi de forma impulsiva, a escribir el manifiesto e inmediatamente ir a imprimirlo en la imprenta de la escuela de huérfanos para pegarlo en los muros de una ciudad que no esperaba encontrarse con este, además de distribuirlo a diversos periódicos y de enviarlo por correo a personalidades de México y del extranjero²⁸.

Este manifiesto fue posible en buena medida por el conocimiento que tenía Maples Arce de los acontecimientos artísticos e intelectuales más importantes que se estaban desarrollando en el viejo continente. Comenta Schneider que eran en aquel tiempo muy pocos los escritores en México que estaban tan bien informados de forma directa como él, de tal forma que es comprensible la imperiosa necesidad que tenía el autor por difundir el conocimiento y las noticias que recibía del extranjero. Innegablemente representa un acto de vanguardia, es “el gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana moderna”²⁹. Fue punta de lanza en el desarrollo del arte y la literatura en México al introducir formas, contenidos y motivos que hasta entonces no habían sido explorados o siquiera considerados. Así, algunas de las ideas presentadas en este manifiesto las habremos de retomar en los siguientes capítulos.

Si bien el término “estridentismo” o “estridente” fue utilizado un par de veces en *Actual No. 1*, Maples Arce se refirió a su movimiento como “vanguardia actualista”, mas como bien sabemos el nombre con el que finalmente se hizo conocido un año después fue el de “estridentismo”, término acuñado por el propio Maples Arce junto con Germán List Arzubide y Salvador Gallardo, que eventualmente terminaron por formar parte del movimiento³⁰.

Tal como mencionamos anteriormente, al momento en que fue publicado el volante de Maples Arce, aún no había un grupo, pues el manifiesto lo redactó él solo. Frente al poco impacto que tuvo en la crítica y la prensa, en febrero de 1922 publicó el *Actual No. 2*, en el que incluyó poemas de Pedro Echeverría, quien fuera el primero en atender la convocatoria presentada con el *Actual No. 1*. Sin embargo, a pesar de la respuesta de Echeverría, fue hasta la publicación de *Actual No. 3* que comenzó a constituirse el germen de un grupo vanguardista. Gracias a ello es que la crítica comenzó a prestar más atención a las provocaciones e ideas presentadas por el incipiente movimiento, tanto que en *El Universal Ilustrado* se le dedicó un artículo escrito por Rafael

²⁸ Cfr. Luis Mario Schneider. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

³⁰ Cfr. Evodio Escalante. *Op. Cit.*, p. 13.

Heliodoro Valle el 24 de agosto de 1922 para comentar cómo el movimiento estridentista terminaría por incomodar justamente a aquellos que pretendía incomodar. Al creciente interés por el grupo abonó la publicación el 15 de julio de 1922 de *Andamios interiores* del mismo Manuel Maples Arce, obra de poesía que se puede considerar como el primer libro vanguardista publicado en México y que introduce un lenguaje moderno, no antes visto de esa manera en la producción literaria nacional, además de mostrar una nueva visión de la realidad³¹.

Schneider comenta cómo tras la llegada de Carlos Noriega Hope a la dirección de *El Universal Ilustrado*, el grupo estridentista consiguió un espacio seguro en el cual mostrar sus ideas de renovación y ruptura. En buena medida fue gracias a Noriega Hope que el estridentismo llegó a ser lo que es, pues además de la visibilización que dio al grupo a través de los artículos que les dedicaba en las entregas del periódico, inauguró el suplemento *La novela semanal*, en donde fue publicada la que es, probablemente, la novela más importante de la vanguardia, en el número 7 del suplemento, el 14 de diciembre de 1922 vio la luz *La señorita Etcétera* del chiapaneco Arqueles Vela y que analizaremos más adelante. Para el momento en que salió al público la novela, Arqueles Vela ya se asumía como parte del grupo, así lo indica en una entrevista sostenida con Roberto Bolaño en 1976 y publicada en la revista *Plural* en donde declara:

Mi artículo se publicó inmediatamente después de la publicación de *Andamios interiores*, y Maples Arce me visitó al día siguiente de haber aparecido mi crítica sobre su libro, de manera que en cierta forma yo fui el segundo que formó el grupo, porque mi crítica fue una forma de adherirme al movimiento, puesto que apoyaba los principios de una poesía nueva y me estaba sumando a la rebeldía de Maples Arce.³²

Lo anterior coincide con la consolidación del grupo referida por Schneider (1999) que indica que hacia finales de 1922, este ya se había conformado. Además de la adhesión de Vela, desde Puebla se sumó a la aventura estridentista Germán List Arzubide, que dirigió la revista *Ser*, una publicación que, aunque no podía ser considerada completamente vanguardista, sí contaba con un carácter de renovación; por otro lado, es destacable el hecho de que una revista del interior de la República se haya encargado de divulgar las ideas y principios de una nueva estética literaria. Esto

³¹ Vid. Luis Mario Schneider. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*.

³² Roberto Bolaño. "Tres estridentistas en 1976. Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide".

último es uno de los grandes aciertos del estridentismo, a diferencia de otros movimientos, ellos apostaron al trabajo desde las provincias, alimentando su propio trabajo al tiempo que difundían sus propuestas y abonaban a la escena artística de los diferentes estados.

En el año de 1923 fue publicado el segundo *Manifiesto estridentista* ahora en Puebla. Para entonces el grupo contaba con la participación de nuevas firmas además de los mencionados Maples Arce, List Arzubide y Salvador Gallardo, como Miguel N. Lira y, según el documento, otros doscientos más. Esta publicación fue más corta que el fundacional *Actual No. 1*, pero llevó las críticas y el comentario ácido a un nivel mayor, dejando parcialmente de lado los planteamientos estéticos que sí se encontraban en el primer manifiesto. Muy probablemente la elección se deba a la intención de generar polémica por parte de los autores, de hacer escándalo en los círculos artísticos de la provincia, en este caso de Puebla, para romper con el conservadurismo y con la polémica atraer al público joven³³.

Su lucha contra la tradición y los conservadores se debe en buena medida a su pertenencia a una época de relevo generacional provocado por el exilio de las estructuras de intelectuales porfiristas, carrancistas, obregonistas, etc.; que dejó un vacío que era imperativo llenar lo más rápido posible³⁴. Fueron los estridentistas unos de los primeros en atender a dicha necesidad, aunque serían finalmente los *Contemporáneos* quienes mejor parados salieron en la toma de posesión de los espacios dejados por los antiguos regímenes. Mientras que el camino seguido por los Contemporáneos fue el de una literatura y estética universal, los estridentistas voltearon la mirada a las ciudades mexicanas y a los obreros, muy acorde a los intereses posrevolucionarios de renovación social que tenían como eje al obrero. Dicho interés lo manifiesta, por ejemplo, *Urbe, Superpoema bolchevique en cinco cantos*, escrito por Manuel Maples Arce en 1924. En esta obra, comenta Schneider, el autor consiguió integrar sus ideales políticos con la poética estridentista y se ha configurado como una de las obras mejor logradas del movimiento. El poema se inspira en “una multitudinaria manifestación obrera”³⁵ y en el ambiente de marcado activismo que imperaba en la sociedad mexicana posrevolucionaria, al tiempo que ensalza la ciudad, la urbe, en función de sus principios estéticos de vanguardia:

³³ Cfr. Luis Mario Schneider. *Op. Cit.*, p. XII.

³⁴ Cfr. Evodio Escalante. *Loc. Cit.*

³⁵ Elissa Rashkin. “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”, p. 8.

He aquí mi poema
brutal
y multánime
a la nueva ciudad.

Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos,
sonora toda
de motores y de alas.³⁶

Saltan a la vista las marcas de celebración desde la declaración de la primera estrofa que establece que habrá de dedicar dicha efusión festiva a la ciudad, motivo de interés estético, poético y político por parte del grupo estridentista, además de hacer uso de la interjección “oh” para denotar la alegría que supone la nueva ciudad de la cual habla a lo largo del poema.

A pesar de haberse establecido como grupo, hubo participantes que colaboraron con ellos, aunque no llegaron a formar parte de este oficialmente. Tal es el caso de Luis Quintanilla del Valle, personaje peculiar dado que no se ciñó a ningún movimiento específico, más bien siguió una búsqueda muy personal. Incluso, su firma no se encuentra en ninguno de los manifiestos estridentistas³⁷ aunque por norma general, tal como apunta Schneider (1968), la crítica y los propios miembros del grupo lo consideran como parte de él, por lo menos como un miembro que los orbita. Hijo de un diplomático y, habiendo nacido en París, siempre tuvo contacto con el arte de Europa y de México, además de que pudo conocer en persona a artistas como Auguste Rodin, Guillaume Apollinaire, Diego Rivera, Rubén Darío y Amado Nervo³⁸, lo que provocó en él un sincretismo cultural que terminó por reflejarse en su producción literaria en años posteriores.

La propuesta de Kyn Taniya (seudónimo con el que firmaba sus obras) está profundamente atravesada por Apollinaire, de tal forma que algunos de sus poemas, principalmente aquellos que forman parte del poemario *Avión* publicado en 1923 por la Editorial Cultura en México. Por

³⁶ Manuel Maples Arce. *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*.

³⁷ Cfr. Anuar Jalife Jacobo. “Radio (1924) de Luis Quintanilla. Viajes de un cosmopolita cósmico”, p. 54.

³⁸ *Idem*.

ejemplo, en el poema *Lluvia* dispone cinco versos de forma vertical en un gesto de parcial mimesis con la naturaleza del movimiento de la lluvia (ver anexo); así también lo encontramos en el poema *La pulga*, en el que distribuye las palabras de tal forma que representan los saltos asociados al insecto:

Va sobre la carne irritada
dejando manchas rojas
tras
ella
salta
de sitio
en sitio [...] ³⁹

Estos poemas, junto con *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* fueron publicados durante su estancia en México entre 1923 y 1925. Según Anuar Jalife (2022) son estas las obras más famosas de su autoría. Si bien su pertenencia al grupo estridentista es generalmente aceptada, hay autoras como Lourdes Quintanilla Obregón o Clemencia Corte Velasco que reiteran la diferencia conceptual que guarda la propuesta de Kyn Taniya respecto a la del resto de estridentistas, tal como la falta de compromiso social en sus obras o el hecho de que, a diferencia de Maples Arce, no concebía a la poesía como un fenómeno envuelto en un halo divino que podía salvar al arte nacional.⁴⁰

Este tipo de contradicciones dentro de un mismo movimiento no eran cosa poco común, por el contrario, Elissa Rashkin menciona en su artículo “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social” (2012) cómo otras vanguardias también presentan inconsistencias y diferencias internas, por ejemplo en el futurismo italiano había una tendencia hacia el fascismo, mientras que el futurismo ruso se inclinaba al comunismo y cada uno a su manera pretendía, por medio de su arte, a transformar su entorno social. De tal forma que, en las vanguardias, aún con

³⁹ Luis Quintanilla. *Avión (1917 -Poemas- 1923)*, p. 138.

⁴⁰ Vid. Luis Quintanilla. *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*.

grupos consolidados, no hay una sola forma absoluta u oficial de expresar sus ideales, sino que al interior de cada movimiento se encuentran diversas soluciones o vías de expresión.

Lo que sí fue común al trabajo de los estridentistas fue el rechazo por parte de la crítica. Schneider (1999) comenta que se podían encontrar críticas de tres tipos en torno a las obras estridentistas, concretamente respecto a *Andamios interiores*; el primero consiste en considerarle una literatura banal, el segundo es aquel que incluye críticas y reseñas superficiales que buscan en la obra valores extraliterarios, finalmente, se encuentra la postura de quienes verdaderamente apoyan o comparten las ideas presentadas por los miembros del grupo. Las críticas más que desalentarlos, parecían ser asumidas como un indicador de que su cometido se estaba cumpliendo.

Hacia 1925, en línea con su interés por la provincia, el grupo se desplazó de la Ciudad de México a Jalapa, coincidentemente con la toma de posesión de Maples Arce como secretario de gobierno del Estado de Veracruz. Con el apoyo facilitado tanto por su nuevo puesto como del proveniente del gobernador del estado, Heriberto Jara, el grupo tuvo vía libre para llevar a cabo sus proyectos, como el establecimiento de su *Estridentópolis*⁴¹. Schneider (1999) refiere cómo en su nueva sede, al principio y dado que se encontraban dispersos, las actividades del grupo se vieron temporalmente pausadas, pero una vez algunos de los miembros se reunieron de nuevo, retomaron sus actividades con mayor fuerza y de manera más organizada. Todo esto llevó al movimiento a vivir un año dorado de bonanza en el que recibieron una visibilidad considerable tanto por parte de los medios de comunicación, como en el ámbito gubernamental institucional. A causa de todo esto, el gobierno jarista fue tachado por parte de algunos diputados de “estridentizar” el estado, ya que el grupo vanguardista incluso tuvo ocasión de intervenir en la educación pública, además de poner en marcha múltiples eventos culturales y de finalmente consolidar algunos de sus proyectos editoriales.⁴²

Elissa Rashkin refiere cómo, a consecuencia de lo anterior, en 1926 vio la luz la revista *Horizonte*, dirigida por List Arzubide y que tuvo como objetivos la congregación de obras de muy diversos estilos y orígenes, así como difundir las acciones del gobierno o impulsar la industria turística del estado. Ese mismo año se publicó *El movimiento estridentista*, crónica del movimiento escrita por

⁴¹ Vid. Tarik Torres Mojica. *Op. Cit.*, p. 25.

⁴² Cfr. Elissa Rashkin. “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional”, p. 93.

List Arzubide que registra los eventos más relevantes del grupo desde 1921. De forma poética y a través de una construcción diegética que se tomó muchas libertades respecto a los hechos reales, el autor va presentando la historia del movimiento, desde su fundación cuasi mítica por parte de Maples Arce, hasta la culminación de sus proyectos y aspiraciones: “list arzubide.-Las multitudes han vuelto hacia Estridentópolis, en el vértigo de nuestras páginas”⁴³ comenta List Arzubide respecto a los logros que a su criterio había alcanzado el movimiento, configurándose como una vanguardia que efectivamente había podido atraer a más personas con intereses compartidos a través de sus textos principalmente, pasando por el épico encuentro entre Arqueles Vela y Maples Arce o los actos provocativos y escandalosos del colectivo como la subasta de mujeres de los Grandes Almacenes de Arqueles Vela, S. en C.

No obstante, en 1927 el empuje del estridentismo comenzó a menguar, además de la destitución de Maples Arce como secretario de gobierno, las producciones del grupo habían perdido la frescura y originalidad que mostraba en sus inicios, probablemente a causa de un creciente interés por los contenidos (de naturaleza política en su mayoría) y cada vez menos en su propuesta estética⁴⁴. Es así que aparecieron obras como *El movimiento social en Veracruz* de Maples Arce o *Emiliano Zapata: exaltación* de List Arzubide; llegando a ser Arqueles Vela uno de los pocos en seguir trabajando la dimensión poética-literaria del movimiento y que se refleja en la publicación hacia el periodo final del colectivo, en el año de 1926, de la recopilación de tres novelas cortas bajo el título *El Café de Nadie*⁴⁵.

Finalmente, con el término del gobierno de Jara también llegó también el ocaso del movimiento estridentista y a pesar de que algunos de ellos siguieron produciendo obras literarias, ya no era dentro del margen del grupo de vanguardia. A lo largo de la vida del movimiento dejaron obras de gran calidad e interés, uno de los misterios que aún se mantienen a día de hoy es el de las obras de “El Teatro del Murciélago” que, a criterio de Oscar Mata (2007), podría llegar a brindar otro panorama para valorar el trabajo estridentista.

⁴³ Germán List Arzubide. *El movimiento estridentista*, p. 100.

⁴⁴ Cfr. Tarik Torres Mojica. *Loc. Cit.*

⁴⁵ Cfr. Elissa Rashkin. *Loc. Cit.*

2. Los procesos de representación y recreación literaria de la realidad y sus elementos

2.1 Poética

La construcción de un texto literario supone un acto de mayor calidad demiúrgica que, por ejemplo, la creación de una obra musical o plástica. Si bien todas las artes inciden en la realidad modificándola y manipulándola a través de un complejo proceso de resignificación y en esa intervención se manifiesta el acto creativo, en la literatura (y en aquellas manifestaciones artísticas que precisen del uso de la palabra, ya sea escrita o hablada) opera de manera distinta.

Para comprender la diferencia que guarda la literatura respecto a las demás artes, primero habría que entender cómo se generan aquellas, cuál es, a nivel sistema, la estructura que atraviesa su condición de artisticidad. Varios autores desde múltiples disciplinas, como la lingüística, la filosofía o la semiótica han llegado a una conclusión similar respecto a la obra de arte: se comporta de manera ambigua y extrañante. Así lo aborda Umberto Eco en *Obra abierta* (1992) cuando, en concordancia con Roman Jakobson, refiere a la ambigüedad del signo artístico; por su parte, Jan Mukarovsky lo llamaba signo autónomo⁴⁶. No obstante, para la mayoría de estos autores, por más que la obra de arte planteara una realidad signica “antinatural”, seguían considerando que se trataba de un signo en esencia tradicional y, por tanto, propenso a ser decodificado, aunque dicha decodificación resultara sumamente compleja, cuando no imposible.

Resulta sintomático cómo desde diferentes perspectivas se había llegado a una conclusión similar y eso se debe a que efectivamente la obra de arte hoy constituye un fenómeno signico que, aparentemente, no había sido visto con anterioridad. La razón por la cual los objetos artísticos parecen abiertos o ambiguos no es por una excesiva complejización de su interpretación por parte del artista-autor-creador —aún si la intención de este era justamente la de “esconder” el significado de su obra— más bien se debe a la condición de *objeto material* que ha adquirido la obra de arte.

⁴⁶ Vid. Jan Mukarovsky. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*.

El objeto material es aquella realidad desconocida por el individuo, es indecible⁴⁷ y sólo puede ser conocido a través de la percepción y de la significación. En términos filosóficos, podemos aventurarnos a afirmar que se trata del noúmeno, en términos semióticos, del referente. De esta manera, es importante tener presente cómo el signo se encuentra conformado por una dimensión física (o externa al individuo) y otra dimensión mental, la de las ideas⁴⁸. Al comportarse la obra de arte como objeto material, tenemos únicamente el referente, algunas veces sin significante y otras con, pero siempre sin significado; es el observador-espectador quien habrá de asignar el significado en función de sus conocimientos, experiencias, vivencias, así como de su sensibilidad, a todo lo cual, por practicidad, llamaremos *poética*.

La aplicación de esta poética sobre una obra de arte que le sea culturalmente cercana, según Luciano Nanni (2022), es lo que desencadena la interpretación, por lo tanto, cuando no se comparte el contexto cultural entre ambas partes, es que se puede presentar el famoso “no me dice nada”. Vemos, entonces, cómo la obra de arte en su condición de realidad desconocida es propensa a que se realicen una cantidad indeterminada de interpretaciones, solamente delimitadas por la poética del individuo, es decir, por sus condicionantes sociales, ideológicos, psicológicos y académicos, de tal forma que el discurso del autor no es más que uno de muchos posibles, todos igualmente válidos.

Este sistema aplica tanto a las artes visuales, como a la música, la danza, el teatro y el cine (siempre que no cuenten con una dimensión narrativa); y es particularmente fácil de identificar en las obras de carácter conceptual, aunque también aplica a obras con cierto nivel de discursividad más definido. Sin embargo, no aplica de la misma forma para el caso de la arquitectura y de la literatura. No es propio de la arquitectura debido a que esta no contiene discurso alguno ni pretende inducirlo, es decir, su condición de objeto material no proviene de la dinámica sígnica que atraviesa a las otras artes, pues su fin no es ser interpretada, sino ser habitada. En el caso de la literatura no opera de la misma forma porque, en tanto su materia prima es la palabra, inevitablemente hay un mayor grado de delimitación discursiva. A diferencia de los objetos, los pigmentos, las ondas sonoras, las

⁴⁷ Cfr. Luciano Nanni. *El silencio de Hermes*, p. 143.

⁴⁸ Cfr. Luciano Nanni. *De la poética. Cómo nace y vive una obra de arte*, p. 80. Cabe apuntar que este autor se ciñe a la noción saussureana de símbolo.

lumínicas, los cuerpos o los materiales constructivos, la palabra no pertenece a una dimensión física, sino mental, aún si su manifestación se da por medios físicos.

Para su expresión, la literatura apela siempre a un cierto grado de definición, pues mientras que en las otras artes el dominio del artista sobre el discurso de la obra es casi inexistente en la literatura el autor ya ha establecido los límites de la interpretación. El mero acto de enunciar o describir un espacio, objeto, sujeto o suceso ya implica una delimitación, pero al mismo tiempo ese acto de representación supone un ejercicio de creación mayúsculo en tanto se construye una realidad completamente nueva en otra dimensión, la de la palabra.

Para construir una realidad literaria es inevitable tomar como base la estructura de nuestra propia realidad física: el tiempo y el espacio. Respecto a dicha cuestión, Luz Aurora Pimentel sostiene que: “no se concibe [...] un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito”⁴⁹, es decir, que todo suceso (que son de naturaleza temporal) sólo se puede desarrollar en el plano de un entorno que le sirva de escenario y soporte; y la forma en la que este se va a definir es a través de la descripción. Así, lo que la narración es al suceso (tiempo), la descripción lo es al espacio.

El espacio diegético puede ser construido, siguiendo a Pimentel, a partir de dos modelos de espacialidad, uno lógico y otro subversivo. El primero consiste en un modelo que refleja la realidad de la manera más fiel posible, por lo que hay en él una referencialidad marcada y fácil de identificar; en otros términos, se trata de un modelo *mimético*, en el sentido aristotélico del arte como imitación en tanto “crea un mundo imaginario que es imitación del mundo real”⁵⁰, a diferencia de la concepción platónica del arte como una técnica que aspira a llegar a la verdad ideal. El segundo configura una espacialidad saturada y dimensionalmente fragmentada que es resultado, por un lado, de una actividad humana discordante y, por otro, de la naturaleza lineal del lenguaje⁵¹ por este menor grado de referencialidad, pues nuestra realidad no la experimentamos de forma fragmentada, este modelo espacial podría ser llamado también *antimimético*, por oposición al modelo mimético este puede ser definido como aquel que no pretende imitar al mundo real, sino que crea su propia realidad, naturalmente tomando como materia elementos que existen en el mundo físico, pero definiéndolos a partir de la imaginación, la memoria o la experiencia

⁴⁹ Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción*, p. 7.

⁵⁰ Frederick Copleston. *Historia de la filosofía*, p. 359.

⁵¹ En este caso, Pimentel no arroja una definición tan concisa del modelo subversivo, como sí lo hace con el modelo lógico o mimético.

sensible. Independientemente de si se trata de un modelo espacial mimético o antimimético, concordante o discordante con el mundo real, toda representación del espacio (sea este real, imaginado o interior) exige de un cierto grado de descripción. Pimentel apunta que los “sistemas descriptivos básicos son de naturaleza esencialmente *lingüística* y *semántica*.”⁵², por lo que siguen una lógica de preeminente referencialidad respecto a la realidad y si bien este tipo de sistemas descriptivos se encuentran en mayor medida en textos de corte realista, al ser los más elementales, es igualmente factible encontrarlos en aquellos que no aspiran al realismo.

A su vez, señala que el recurso o forma paratáctica más elemental de los modelos descriptivos es la del inventario, que básicamente consiste en una enunciación de los elementos que conforman el espacio diegético. Ya sea un nombre propio o un nombre común, e incluso un adjetivo, la enunciación termina por “remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio [o elemento] designado y no a otro”⁵³. Seguramente, para el caso de un modelo espacial mimético, esa ausencia de mediaciones externas sea válida, mas, como ya mencionamos anteriormente respecto al funcionamiento de la obra de arte, para un objeto artístico no mimético —en este caso de tipo literario específicamente—, el mero acto interpretativo constituye una mezcla de experiencias tanto individuales como sociales de diverso orden, es decir, que en la lectura del sustantivo, y aún más de su serie predicativa, hay inevitablemente una cadena de connotaciones que dependen del individuo interpretante o lector. Pimentel da cuenta de esto cuando menciona que: “El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado”⁵⁴. Dicha arbitrariedad parece ser contrastada cuando refiere a los “sentidos que el ‘texto’ de la realidad ha ido inscribiendo”⁵⁵. Esto concuerda con la noción de *poética* de Luciano Nanni, quien la asume como la cultura en relación con la obra de arte: “Son las grandes formaciones de saber las que sustancian una cultura [...] las que asumen la obra y la hacen hablar según ellas mismas.”⁵⁶ De esta manera, vemos cómo la aparente arbitrariedad se encuentra delimitada y medida por un contexto cultural definido a su vez por un colectivo social históricamente determinado. Aunque, tal como mencionamos anteriormente, esta delimitación cultural no involucra un empobrecimiento de la

⁵² Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 59.

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31

⁵⁶ Luciano Nanni. *De la poética. Cómo nace y vive una obra de arte*, p. 85.

interpretación, más bien traslada la amplitud de interpretaciones de una infinitud a una indeterminación, es decir, que de la obra no se dice lo que se quiere, sino lo que se puede.

2.2 Memoria

Ahora bien, la amplitud de las connotaciones sí puede ser mayor o menor según el grado de especificidad del objeto referido. Por ejemplo, respecto al nombre común Pimentel sostiene que “debido a su extensión, no tiene un referente individual sino general”⁵⁷, si hacemos mención de un lugar específico como la Ciudad de México, seguramente vendrá a nuestra mente un espacio definido geográficamente, quizá aparezca el Zócalo o el metro; o si fuera una ciudad de provincia como Morelia, mucho más pequeña, lo más probable es que se visualice un sitio característico como la catedral; pero, siguiendo con el ejemplo de la Ciudad de México, si se hace referencia en el texto a una “plaza” sin mayor especificación, nuestra mente se habrá de dirigir a una plaza conocida que se haya alojado en nuestra memoria y que para nosotros sea representativa de la idea de plaza, sea esta imagen mental similar a alguna plaza real o una mezcla de varios referentes. Podría ser que según nuestra experiencia de vida y panorama cultural el Zócalo de la Ciudad de México esté bien grabado como modelo de plaza, mas al ser “plaza” un nombre común, podría referirse a una especificidad espacial cualquiera.

Mencionamos a la memoria como aquel lugar en el que se alojan las imágenes mentales, no obstante, esta definición se puede ampliar para abarcar a las demás sensaciones, con lo cual tenemos que la memoria es el espacio mental que alberga las experiencias sensibles relacionadas a un fenómeno concreto. También hemos dicho que la interpretación se da a partir de la *poética* del individuo y cabe señalar que esta no es otra más que la misma poética utilizada por el autor-artista para interpretar el mundo y producir la obra artística-literaria, pero ¿dónde se alojan las experiencias, saberes y vivencias que configuran la poética del individuo? Pues, siguiendo la definición esbozada anteriormente, en la memoria. Esto se puede inferir a partir de la distinción que identifica Mario Praz entre la memoria práctica y la memoria estética:

En esto reside la diferencia entre la memoria práctica y la memoria estética: mientras que en la primera la respectiva sensación real puede reemplazar a la sensación imaginada, la memoria estética, en cambio, es sustancialmente memoria, porque ninguna sensación real, ninguna suma de

⁵⁷ Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 34.

sensaciones reales puede reemplazar a las sensaciones que a través de esa memoria se ofrecen a la conciencia.⁵⁸

Establece que la memoria práctica es aquella del uso cotidiano, que se encuentra presente en nuestra interacción diaria con la realidad. Esta memoria aparece en distintos niveles, ya sea en el simple acto de recordar algún suceso común, como qué desayunamos o dónde guardamos las llaves, hasta en la interacción sónica que guardamos con los objetos a nuestro alrededor, como el saber que un lápiz es, en efecto, un lápiz y no otra cosa. Son estas memorias las que son susceptibles de ser modificadas en el transcurrir de la cotidianidad y de las experiencias sensibles (en la acepción física elemental que suponen los sentidos, no en la estética), ya que si, por ejemplo, comenzamos a utilizar constantemente un lápiz verde seguramente llegará un punto en el que, al pensar en un lápiz, nuestra memoria ya reconfigurada nos remita a dicho lápiz verde y no a uno amarillo.

La forma en la que opera la memoria estética es distinta, naturalmente también tiene como fuente las experiencias del individuo, en ese sentido es similar a la memoria práctica, pero la diferencia surge al momento de interactuar con el objeto artístico u obra literaria: mientras que la interacción con la realidad cotidiana reconfigura la memoria, la relación entre esta y la obra de arte no. Esto se debe, principalmente, a que es la obra la que, para ser interpretada o creada, toma de las experiencias del sujeto, o lo que es lo mismo, de su memoria. La diferencia radica en que la memoria práctica toma y la memoria estética brinda. De manera que la obra de arte o literaria no existe sino a través de la interpretación, así “el objeto ha dejado de ser —como quería la antigua teoría estética de la imitación— externo, aprehendido por los sentidos, para convertirse en algo interno, es decir, en un estado de ánimo. Ahora bien —afirma Russi—, una vez excluidos los sentidos, ese objeto interno sólo puede ser aprehendido a través de la memoria”⁵⁹. Si bien la obra se comporta como objeto material y la interacción primera entre ella y el interpretante se da a través de los sentidos, no son estos los que habrán de definir la experiencia estética por sí mismos, sino que estarán mediados por la memoria (o poética) del sujeto que tomará las elementales sensaciones y las hará propias a partir de esta. Reafirmamos cómo el objeto artístico supone una des-semantización del objeto significativo para convertirse en objeto material y ser resignificado a

⁵⁸ Mario Praz. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, p. 62.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 61

partir de la memoria estética. Así, “la memoria ‘no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes”⁶⁰, debido a que toda experiencia sensible —con el potencial de ser estética— se guarda en la memoria, el espectro de experiencias estéticas se aloja a su vez en ella.

En el caso de la literatura, dado que no se da una interacción de orden físico con el fenómeno artístico, la memoria estética opera en la ambigüedad de la enunciación y de la descripción, por más detallada que esta sea, si el autor describe un lápiz amarillo con goma rosa desgastada y punta quebradiza, seguramente nadie visualizará el mismo tono de amarillo, el mismo nivel y forma de desgaste de la goma o el mismo tipo de ruptura de la punta, puesto que nuestra memoria contiene experiencias personalísimas que a nivel general son compartidas, pero a nivel individual son irrepetibles. Por lo que los procesos de representación, cuando esta ambigüedad es considerablemente mayor, dan lugar a los procesos de recreación en los que el texto literario provoca una participación más activa del lector en tanto lo hace experimentar aquellas vivencias, sensaciones y realidades representadas en él.

2.3 Procesos de representación y recreación: la descripción y la metáfora

De manera que, a menos que en el texto se mencione con mayor especificidad algún elemento característico del espacio referido, no hay forma de saber con exactitud a cuál se refiere o cómo es realmente dicho espacio. Dada la naturaleza lineal del lenguaje escrito “lejos de ‘recrear’ o de ‘representar’ al objeto como una verdadera entidad, lejos de ‘ponerlo a la vista’ [...] la descripción no hace sino analizarlo, descomponerlo en una serie predicativa”⁶¹, por lo que no es posible con palabras presentar la totalidad de la experiencia espacial, pues esta consiste en la suma de una cantidad inmensa de sensaciones, percepciones e interacciones que son asimiladas al mismo tiempo de manera inconsciente y muy efectiva por el cerebro. Tal es la cantidad de información procesada, que la mayoría no es recordada de manera consciente, pero de alguna forma sigue presente y configura la memoria que guardamos de la experiencia.

Además de la descomposición del objeto, la linealidad de la literatura y la iconicidad de la enunciación traen consigo otra condicionante de la representación espacial “no es posible

⁶⁰ *Loc. Cit.*

⁶¹ Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 18.

visualizar la presencia de un objeto particular, no presupuesto por otro, a menos que se lo mencione”⁶². Retomando el ejemplo de la plaza, suponiendo que el autor se refiere concretamente al Zócalo (o Plaza de la Constitución) de la Ciudad de México, no hay manera de saber si cuenta en el momento descrito con la bandera o si hay alguna intervención de cierto tipo, nada de esto se sabe a menos que el autor lo especifique y, en tanto no sea nombrado o enunciado, no existe en el espacio diegético.

De esta manera, en los textos miméticos cuanto mayor sea la extensión de la serie predicativa, mayor será el grado de iconicidad y especificidad del espacio construido. Para dicha extensión encontramos que el adjetivo se presenta como el “instrumento privilegiado para crear una ilusión de realidad”⁶³, en tanto su capacidad calificativa sirve para lograr una mayor definición del objeto descrito, así “un mayor número de semas particularizantes, aunado a una mayor restricción y, por ende, precisión en la referencia, será [o hará] entonces evidente el valor icónico del adjetivo y de toda clase de sintagmas que califiquen —restrinjan— el nombre.”⁶⁴. Comienza a ser cada vez más clara la importancia capital que el sentido de la visión tiene en el proceso de representación del espacio y la realidad en la literatura. El carácter icónico tanto del adjetivo, como de los nombres propios y comunes guarda cierta relación con las formas de construcción de imágenes figurativas de las artes plásticas.

Encontramos, entonces, que a pesar de que la descripción se basa principalmente en un modelo lógico-lingüístico, no se ciñe exclusivamente a él, sino que toma una serie de sistemas que se mezclan entre sí y se complementan para construir el espacio en la dimensión literaria, principalmente en el caso de un modelo espacial no mimético. Siguiendo a Pimentel, algunos otros modelos a los cuales el sistema descriptivo puede recurrir son extratextuales, pertenecientes a otras disciplinas o discursos como, por ejemplo, los de otras artes⁶⁵. La descripción más dura y objetiva hace uso de adjetivos “tradicionales”, aquellos que hemos venido mencionando hasta ahora; pero si consideramos los modelos extratextuales o extraliterarios las posibilidades de adjetivación son mucho más amplias, de tal forma que se termina por recurrir a la metáfora.

⁶² *Ibid.*, p. 34.

⁶³ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵ *Cfr.* Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 63.

Antes apuntamos algunas de las limitantes que la linealidad de la descripción implica, a las cuales habría que añadir el riesgo de que “una excesiva expansión en la descripción diluye, si no es que literalmente *ob-litera* (borra), el objeto verbal que se quiere construir”⁶⁶. No obstante, estas limitantes pueden ser parcialmente superadas gracias a la metáfora en tanto “ofrece, no sólo su extraordinario poder de transformación de la realidad, sino su enorme capacidad de significación sintética”⁶⁷. En la obra de teatro *Susana y los jóvenes* (1953)⁶⁸ de Jorge Ibargüengoitia, encontramos un ejemplo de las posibilidades que la metáfora ofrece: cuando describe a Susana (la joven protagonista) como “desinflada”, a razón del desánimo que le produce la falta de temas de conversación interesantes por parte de Alfredo (uno de sus pretendientes) bien hubiera podido el autor aplicar cualquier otro adjetivo más tradicional, pero el hecho de utilizar “desinflada” en lugar de desanimada o desalentada, connota inevitablemente la imagen de un globo carente de aire, falto de firmeza y “desparramado” sobre el suelo, sentimiento que probablemente tuviera Susana y que, además, funciona muy bien para que el lector y, en este caso, la actriz se hagan una buena idea de cómo podría verse la corporalidad de ella e incluso, el ambiente que esta genera.

Esta cualidad sintética, según Pimentel, dota a la metáfora de un considerable nivel de iconicidad, en tanto condensa en pocas palabras aquello que le tomaría una extensa serie predicativa a la descripción tradicional. Pero las bondades de la síntesis metafórica no solamente se quedan contenidas en una dimensión visual, sino que logra configurar la espacialidad literaria con una mayor amplitud de sensaciones, sin requerir la mención de cada una, adquiriendo así una *dimensión atmosférica*, más similar a la que se experimenta en la realidad. Este carácter de atmósfera resulta particularmente relevante para los modelos espaciales no miméticos.

Para funcionar, la metáfora precisa de las mismas condiciones básicas que la descripción y que el texto en general: la de crear un contexto. Este determina cuáles serán los elementos que conformarán el sistema de compatibilidades, es decir, aquellos semas cuyos núcleos sémicos serán propensos a ser relacionados o combinados y cuáles no (incompatibilidades). De tal forma “el contexto asegura una relativa homogeneidad y coherencia al discurso”⁶⁹, al tiempo que establece, por lo menos, una isotopía principal en la diégesis.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁷ *Loc. Cit.*

⁶⁸ *Vid. Jorge Ibargüengoitia. Susana y los jóvenes.*

⁶⁹ Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 93.

Pimentel menciona que las isotopías se encuentran conformadas por semas isotopantes (unidades de significación que guardan cierta relación con el resto) y que se encuentran divididos en dos tipos: los inherentes y los aferentes, siendo los primeros aquellos que están determinados por la lengua, y los segundos por distintos tipos de codificaciones, provenientes de las dinámicas sociales, llegando a ser idiolectales, razón por la cual están profundamente relacionados con el contexto.⁷⁰ Esto le permite al contexto generar las condiciones necesarias para una lectura uniforme y homogénea.

Como dijimos anteriormente, para presentarse la metáfora requiere de la existencia del contexto con su respectiva isotopía y semas isotopantes, mas su acción se da en la medida que trastoca la isotopía principal y genera una nueva a partir del campo semántico, por sus lexemas alotópicos (unidades mínimas significantes con múltiples connotaciones), fundado por la primera pero que termina por ser incompatible con el contexto principal. De tal forma:

La metáfora se define así como la *interacción* de dos campos semánticos diferentes [...] El enunciado metafórico propone una identidad imposible entre ambos, obligando al lector a buscar áreas semánticas homologables que le den sentido [...] lo cual hace posible la construcción de una *intersección sémica* que indica una identidad parcial entre dos campos semánticos.⁷¹

Esto quiere decir que, por un lado, el escritor encuentra en dos elementos semánticamente lejanos ciertos aspectos que les son comunes, no obstante dichos puntos en común no son arbitrariamente establecidos por él sino que, como hemos comentado anteriormente, están delimitados o determinados en función de lo que dentro del contexto de la cultura y las vivencias particulares del autor son posibles, mientras que el lector, al enfrentarse a la asociación propuesta por el primero, sigue un proceso de interpretación (no de decodificación, por más que nos veamos tentados a considerarlo así) en el que por sí mismo y bajo sus propias condiciones busca entre los términos las posibilidades sémicas homologables.

Como ejemplo podemos tomar un par de versos de las estrofas iniciales de *Urbe* de Manuel Maples Arce en los que, después de abrir el poema con la declaración del destinatario del mismo, procede

⁷⁰ Cfr. Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 93.

⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

a celebrar la ciudad nueva: “Oh ciudad toda tensa/ de cables y de esfuerzos”⁷², aquí describe a la ciudad moderna como “tensa” adjetivo que por sí mismo en principio podría parecer propio de una descripción relativamente tradicional, dado que una ciudad moderna que tiene mayor cantidad de habitantes, de actividades y de tecnología, es propensa a ser bulliciosa, efervescente, incluso problemática, por lo que sería fácilmente asimilable de esa manera, pero al sumarse la imagen completa “tensa de cables y esfuerzos” se pone en relación con los fenómenos que producen esa tensión y que, a su vez, define a qué tipo o tipos se refiere: al añadir el sustantivo “cables” surge la noción de tensión eléctrica —que tiene sentido dado el interés que los estridentistas guardaban por la tecnología— y los esfuerzos reiteran el carácter público y político de la ciudad en tanto escenario de las luchas sociales a las cuales más adelante Maples Arce apela. Aunado a esto, la tensión en sí misma no es una característica inherente a una ciudad, como sí lo es a los cables o a los esfuerzos de un grupo social, pero describirla a partir de estos términos le permite a Maples Arce mostrar una postal de los elementos que a su criterio son relevantes en una ciudad: la tecnología y la lucha social. La relación de conjunción la encontramos en el hecho de que los cables y los esfuerzos (de los seres humanos) los contiene una ciudad, pero la relación de disyunción se presenta en la adjudicación de una propiedad (la tensión) de un material, objeto o situación a un ente físico-urbano que no le es propia de forma directa.

Las relaciones de disyunción entonces se presentan como “áreas no homologables”⁷³ en las relaciones establecidas por la metáfora. Estas relaciones surgen respecto a la isotopía principal, configurando a su vez una isotopía secundaria, cuya interacción con la primera resulta en una tercera de naturaleza metafórica y, por tanto, icónica. El origen de este carácter icónico, que es la razón de la cualidad estereoscópica o tridimensional de la metáfora, se encuentra precisamente en la dualidad de las relaciones de conjunción y disyunción:

[...] si por una parte las relaciones de conjunción reducen la incompatibilidad al construir una intersección sémica, produciendo así un sentido compatible con el contexto, por otra parte, y al mismo tiempo, las relaciones de disyunción mantienen esa actividad subversiva, [...] generando así una *imagen asociada*, producto único de la interacción metafórica.⁷⁴

⁷² Manuel Maples Arce. *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*.

⁷³ Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 94.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 94.

Es paradójico que la metáfora implica un considerable grado de determinación semántica a la vez que propicia la *fuga sémica*⁷⁵, pero es justo esa relación paradójica la que facilita la creación del sentido icónico, ya que en el proceso mental de lectura, la lógica hace lo propio al intentar —en este caso— descifrar la metáfora propuesta, pero dada la naturaleza no lógica de la misma, su comprensión no puede ser procesada absolutamente a través de la razón, con lo que termina por ser asumida por la sensibilidad, que no exige una relación de orden lógico entre los elementos presentados, sino que recurre a las sensaciones, la memoria o la imaginación para, por medio de la interpretación, obtener un resultado de lectura satisfactorio. Así, la imagen asociada que produce la metáfora supone una “síntesis entre lo idéntico y lo diferente”⁷⁶.

Es evidente que estas consideraciones tienen una inclinación notable hacia la dimensión visual, lo observamos, por ejemplo, en algunos de los términos referidos por Pimentel como “imagen asociada” (término de Michel Leguern) o “el momento icónico de la metáfora” (término de Paul Ricoeur), pero que, según la autora, “en ambos se hace hincapié en el efecto de sentido sensorial”⁷⁷. Ahora, si la imagen asociada proviene de la interacción entre las relaciones de conjunción y de disyunción y este momento icónico genera un efecto de sentido sensorial, entonces las mismas relaciones son las causantes de dicho efecto.

Tal como mencionamos anteriormente, la metáfora precisa de una configuración descriptiva, además de que, en esencia, forma parte de dichas configuraciones y debido a esta interrelación es factible que las mismas terminen por colaborar en la creación del sentido metafórico. Otra de las características de la metáfora y de su respectivo valor icónico es que el efecto de sentido es inmediato a causa de la aprehensión preconceptual de ellos. Sin embargo, debido a la relación con las configuraciones descriptivas y una vez que la construcción de la metáfora excede la extensión de la oración ya sea a varias frases o al discurso, se constituye como una metáfora hilada, que es: “aquella isotopía ajena al contexto principal [...] se manifiesta al multiplicarse los tropos derivados

⁷⁵ Con *fuga sémica* nos referimos a la capacidad de la metáfora de proponer múltiples connotaciones a partir del establecimiento de una relación entre dos términos semánticamente lejanos. Optamos por hacer uso de un término proveniente de la disciplina de la música (la fuga) debido a que se trata de una forma o textura musical que toma como base un *tema* o *sujeto* que se repite en diferentes registros o incluso con variaciones que, por más divertimentos, florituras, adornos, modulaciones o improvisaciones, no dejan de tener por base el *tema* original, por lo que guarda una similitud con el proceso que sigue la metáfora en tanto esta tiene como base el término denotativo y a partir de él aparecen una serie de semas connotativos derivados.

⁷⁶ Paul Ricoeur *apud* Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*, p. 96

⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

de un mismo campo semántico”⁷⁸ y que termina por adquirir una dimensión temporal, misma que implica la modificación del espacio y del tiempo diegéticos, modificándolos, de tal forma puede estirarlos, comprimirlos o agrandarlos según las necesidades que plantee el proceso de representación.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la descripción del espacio que realiza Esther Seligson en el cuento “Tras la ventana un árbol” que forma parte del libro homónimo de 1969. Cuando Martha, uno de los protagonistas, llegó al estudio de Ernesto se sintió abrumada por las cosas que ahí se encontraban:

Martha miraba los colores surgir del techo, del piso, de las paredes cubiertas de telas y retratos, de paletas manchadas, azul-rojo-sepia- de letras y dibujos [...] Libros, más cuadros, una guitarra, algunas máscaras negras, un esqueleto de cartón suspendido sobre el sofá-cama, un farol de transparencia violeta. Todo eso a primera vista. Después los detalles, los objetos que empezaron a brotar como si fueran ojos, celosos guardianes de ese algo indefinible y vago que flotaba en el cuartito y emanaba de las cosas.⁷⁹

Se trata de apenas un momento en el que Martha entró y la numerosa cantidad de objetos inmediatamente se abalanzó sobre sus ojos. La metáfora aquí asigna el origen del color a los objetos, aunque sabemos que el color no es más que el rebote de la luz sobre aquellos, en este caso son los propios objetos los que poseen la facultad de proyectar luz. Esta construcción metafórica es inmediatamente alternada con una enumeración de corte más tradicional y posteriormente recupera el gesto de emanación planteado al inicio al tiempo que asigna un grado de personificación a los objetos, como si tuvieran voluntad y rechazaran Martha. Sabemos, gracias al texto, que esta percepción se debe a la sospecha que ella tiene de la reminiscente presencia de una anterior amante de Ernesto y toda la acción se da dentro de una sola escena cuyo tiempo, como vimos en este fragmento, es maleable el instante se alarga y el tiempo se pausa en función de la percepción de Martha.

La segunda isotopía producto de la metáfora, que tiene la capacidad de modificar el espacio tiempo, puede generar una secuencia paranarrativa y esta puede ser de dos tipos: una en la que la narración alterna entre la isotopía principal y la isotopía metafórica, y que recibe el nombre de

⁷⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁹ Esther Seligson. *Cuentos reunidos*, p. 27.

narración metafórica; la otra, llamada *micronarración*, se contrapone a la primera debido a que no alterna con la isotopía principal y es una secuencia metafórica-narrativa en su totalidad⁸⁰. En el ejemplo del cuento de Esther Seligson encontramos también un caso de narración metafórica, pues propone la construcción “miraba los colores surgir del techo” e inmediatamente después prosigue la descripción con una enumeración y alterna de nuevo con otra metáfora “los objetos que empezaron a brotar como si fueran ojos”. De manera que no termina por construir una secuencia narrativa metafórica en su totalidad, sino que alterna entre las dos isotopías.

2.4 La narración visual

Finalmente, encontramos que la narración no necesariamente hace uso exclusivo de la metáfora para explorar la dimensión visual, sino que utiliza otros medios de representación —no modelos en tanto no hay una sistematización de los tipos de recursos y procesos que involucra— para reconstruir los diferentes aspectos de la realidad. Si bien existe teoría sobre la poesía visual, las condiciones particulares de la narrativa hacen que sea necesario considerar la relación entre el texto y lo visual de otra manera, aunque tienen un punto en común cuando en los textos narrativos se presentan composiciones visuales realizadas a partir de las propias palabras, como en un caligrama. Dada la complejidad de la cuestión que requiere de un trabajo investigativo extenso y que excede tanto los alcances como los objetivos de esta investigación, nos concentraremos en presentar brevemente algunos criterios de análisis que permitan el abordaje de los fenómenos de representación visual presentes en la novela que aquí nos ocupa.

De manera que ubicamos la presencia de dos tipos principales de representación visual en el texto narrativo además de la metáfora: el *texto-imagen* y la *imagen en el texto*. El primero hace referencia a aquellas composiciones plásticas que utilizan como material el texto impreso y como soporte el papel, dentro de esta categoría encontramos, por ejemplo, en el campo de la poesía a los caligramas y demás formas de poesía visual, que también pueden integrarse a una narración. El segundo término, un tanto más obvio, abarca a las ilustraciones, fotografías, grabados, etc., que acompañan al texto narrativo. El *texto-imagen* guarda una relación icónica en sentido peirceano con el referente: “Un *Ícono* es un Representamen cuya Calidad Representativa es una Primeridad de él en tanto Primero. [...] Así, cualquier cosa es apta para ser un *Sustituto* de otra cosa a la que es

⁸⁰ Cfr. Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.*

similar”⁸¹ ya que tiene un grado de similitud visual con el fenómeno representado a través de las palabras, de tal forma que su referencialidad es doble, por un lado, está la que el texto presenta y por otro la que la composición plástica establece. A este recurso es posible analizarlo a partir de categorías plásticas como forma, dirección, color, valor, proporción, escala, simetría, posición o textura.

La imagen en el texto se encuentra en un nivel de representación secundaria, puesto que genera una ilustración a partir de la interpretación de este, es la representación de la representación. En este sentido podría ser descartada como elemento de análisis, además de que en muchos casos su presencia tiene fines meramente ornamentales. No obstante, hay obras que fueron concebidas para ser acompañadas por imágenes concretas. En esos casos las relaciones entre las metáforas y descripciones con la solución plástica que de ellas emana, contribuye a la representación de la realidad y su análisis supone una comprensión distinta de ella. Este recurso también puede ser analizado a partir de las categorías mencionadas anteriormente, pero en función de las series metafóricas o descriptivas que le dan origen. Y ambos medios de representación visual tienen la capacidad de propiciar un proceso de recreación considerablemente intenso.

⁸¹ Charles Sanders Peirce. *La ciencia de la semiótica*, p. 46.

3. La representación y recreación en *La Señorita Etcétera*

Una de las novelas más importantes –incluso para algunos, la mejor lograda y la más relevante– de la escasa producción narrativa de la vanguardia estridentista es *La Señorita Etcétera* del chiapaneco Arqueles Vela. Fue publicada originalmente en el número 7 del suplemento “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado* en 1922 y posteriormente fue incluida en una publicación de Ediciones de Horizonte en 1926 titulada *El Café de Nadie* y en la que se reunieron dos textos: el homónimo *El Café de Nadie* y *La Señorita Etcétera*. En 1981 apareció una edición en la revista de la Universidad Veracruzana *La Palabra y el Hombre*, cuatro años después, en 1985, la novela fue incluida por Luis Mario Schneider en *El estridentismo: México 1921-1927*, y cuatro años más adelante Christopher Domínguez Michael la incluyó en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. En 1990 Conaculta vuelve a editarla junto con *El café de nadie*, mientras que en 1996 vuelve a ser considerada para una antología, en esta ocasión titulada *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ya en este siglo, en el 2012, se realizó una edición digital en el portal La Novela Corta de la UNAM. Nuevamente se presentó en una revista, ahora en *Unidiversidad* de la ciudad de Puebla en 2014⁸². Seis años después, en 2020 El Colegio de México realizó una exhaustiva

⁸² Vid. Rose Corral. “Las primeras ediciones de *La Señorita Etcétera* [1922/1926]”. En Arqueles Vela, *La señorita Etcétera*.

edición facsimilar tanto impresa como digital de *La Señorita Etcétera* preparada por Rose Corral y que incluyó una serie de estudios introductorios, varios textos, notas y reseñas escritos por el propio Arqueles, múltiples textos sobre su vida y obra realizados por diversos autores, así como una revisión general de las ediciones de dicha novela. Finalmente, en 2021 Alias lanzó una edición que incluye *La Señorita Etcétera*, *El Café de Nadie* y *Un crimen provisional*.

En este apartado procederemos a realizar el análisis de los procesos de representación y recreación en la novela a partir de los conceptos y categorías abordados en el capítulo anterior, a saber: la memoria, la metáfora, las paranarrativas (narración metafórica y micronarración) y la relación con los recursos plásticos-visuales. Asimismo, observaremos cómo cada capítulo presenta un episodio específico dentro de un espacio particular que es representado a partir de secuencias similares, pero que presentan algunos rasgos que conforman las espacialidades de manera distinta. De ahí que cada episodio se parezca una escena de cine.

3.1 El espacio físico y el espacio interior

Se trata de una novela cuya narración no mimética presenta espacios ambiguos, difusos y atravesados por la subjetividad del narrador que es de tipo diegético en tanto que, al ser el protagonista de la historia, se encuentra dentro de esta. Desde un principio nos es presentado el tiempo en el que acontecieron los sucesos: toda la narración se cuenta en pasado y parece ser principalmente una especie de revisión de las memorias que el narrador revive, aunque en ocasiones presenta un carácter meditativo o incluso confesional y de lamentación. Conforme avanza la historia, aumenta la fijación del protagonista por la mujer anónima y al mismo tiempo la presencia y definición del espacio disminuye.

Dado que en la historia no se nos revela el nombre de los actores principales, nos referiremos a ellos por los sustantivos como “el narrador” o “el protagonista” y “la señorita”. Justo al comienzo del relato se nos presenta el primer espacio:

Llegábamos a un pueblo vulgar y desconocido. Todos los pasajeros habíamos urdido esa fugaz amistad de calceta provisional que se urde durante el ocio de un camino vertiginoso de hierro. Por un accidente inesperado, tuvimos que dejar un momento los vagones y asaltar la primera estación

del itinerario. La ciudad estaba a oscuras. Los huelguistas habían soltado un tumulto de sombras y de angustias sobre la turbia ciudad sindicalista.⁸³

Realiza la enunciación del lugar a partir de referir un nombre propio (el pueblo), esta decisión propicia por un lado la definición de la escala del sitio al cual arribaron y, por otro lado, la calidad espacial del mismo que diferirá del de una ciudad o el de un espacio plenamente natural, ya que en el imaginario común dentro de nuestro contexto cultural, un pueblo es de dimensiones reducidas, con unos cuantos centenares de casas distribuidas generalmente en torno a una calle o avenida principal sobre la cual se encuentra una parroquia o, cuando menos, una capilla y las oficinas administrativas gubernamentales. Complementa la descripción con un par de adjetivos: vulgar y desconocido, el primero sirve para confirmar la indeterminación del nombre común al sugerir que no hay nada de especial en el pueblo al que llegaron, nada que lo identifique o particularice, además, también podría sumarse a esta lectura la acepción que dicha palabra tiene como referente a lo inculto, carente de refinación o buen gusto, connotación que dotaría al pueblo de una calidad espacial pobre, descuidada y precaria; el segundo adjetivo reitera la condición de ignoto y de ignorancia que tiene el hombre y compañía respecto al lugar receptor y que termina por afirmar que se trata de un lugar nuevo para ellos.

Sabemos de la presencia de los acompañantes del hombre gracias a que él mismo lo declara apenas termina de enunciar el espacio, ahí la composición descriptiva abarca la dimensión espacial y la social en una misma construcción metafórica transfrásica cuyo nexo se encuentra en la conjunción “que” en tanto determina la oración relativa que explica el contexto espacial dentro del cual la relación entre los “amigos” pudo surgir. La primera metáfora “habíamos urdido esa fugaz amistad de calceta provisional” hace uso de términos provenientes del campo textil para sintetizar el acto de entrelazamiento que supone la interacción y la socialización, a la vez que compara la amistad con una “calceta provisional” lo que muestra la naturaleza utilitaria –una calceta tiene un uso práctico– de la relación y su predisposición a ser desechada. En conjunto, la imagen de la calceta provisional en su condición desechable podría sugerir la poca calidad de la urdimbre referida, tanto de la prenda como de la amistad que representa.

⁸³ Arqueles Vela. *La Señorita Etcétera*, p. 5; en adelante, la paginación irá en paréntesis.

La segunda metáfora de esta construcción “el ocio de un camino vertiginoso de hierro” construye el contexto espacial que contiene la interacción entre los pasajeros y da cuenta del tiempo transcurrido y el tiempo percibido. Al leer la palabra “ocio” podemos suponer que el viaje no ha sido precisamente corto, puesto que este requiere del paso de cierta cantidad de tiempo suficiente como para que sea necesario ocuparlo con alguna actividad, además, sabemos que el tiempo del viaje ha resultado considerablemente tedioso, lo que llevó a los pasajeros a conversar y urdir la amistad pasajera que la metáfora describe. Pasando de la dimensión temporal, el espacio no se presenta de manera estática —después de todo, se encuentran de viaje—, sino que se nos muestra con dinamismo y velocidad al tiempo que se define el material del que está fabricado el transporte. No obstante, la mención del hierro y su velocidad no termina por identificar con total precisión de qué medio de transporte se trata, aunque basta para reconocer su carácter industrial que, como sabemos, es del interés de los estridentistas. En este sentido veremos que cada referencia a la tecnología, la industria y la modernidad termina por configurar una poética colectiva, una poética estridentista.

Retomando el fragmento citado, es hasta la siguiente frase que se pone de manifiesto en qué tipo de transporte se encuentran viajando gracias a que se mencionan los vagones, naturalmente de un tren, así como la estación. Prosigue con la descripción del espacio, que parece contradecir la primera mención del pueblo, pues ahora habla de una ciudad a oscuras. La metonimia de los huelguistas soltando sombras y angustias establece no sólo una imagen de la ciudad, sino también una atmósfera, ya que un contexto de luchas y confrontamientos sociales no se antoja tranquila o amena, sino que propicia un sentir colectivo de preocupación bien representada por la imagen de las sombras, cuya materialidad sirve también para comprender cómo se expande dicho sentir colectivo.

Hasta ahora las construcciones metafóricas en la descripción de la experiencia se habían centrado en la representación de las situaciones y sucesos a los cuales se había enfrentado el narrador; es apenas en esta frase que la iconicidad de la metáfora se hace presente con claridad y contundencia en una dimensión profundamente visual, debido a que las sombras son únicamente perceptibles por dicho sentido y guardan un peso icónico importante como un elemento de contraste en las formas visuales tridimensionales que la ciudad proyecta. Finalmente, en la última oración de esta frase se adjetiva a la ciudad como turbia, lo que termina por componer la imagen de una ciudad

pesada, con una atmósfera espesa y tensa, casi hostil, en la que la vista está limitada por una bruma oscura, sensación devenida de la presencia de las sombras. La ciudad receptora del protagonista no es una ciudad cualquiera, es una ciudad sindicalista, lo que explica la presencia imponente y generalizada de los huelguistas, así como la presión con la que el espacio y la imagen de la urbe se presentan.

La fuerte iconicidad de la anterior construcción metafórica es homologable a las exploraciones estéticas de las formas plásticas que los artistas visuales adeptos al movimiento realizaron, como en los grabados de Ramón Alva de la Canal (ver figura 4) que aprovechan las cualidades del grabado para generar grandes bloques de color sólido negro en formas geométricas duras, en un gesto similar al de las sombras que se proyectan por los edificios de la ciudad en la imagen literaria de Arqueles Vela.

El autor no representa el espacio en un sentido exclusivamente visual, sino que opta por captar la experiencia del espacio en su multiplicidad de sensaciones, es decir, representa la experiencia sensible. En el párrafo citado se incluyen metáforas de orden visual, de interacciones sociales, de desplazamiento y situacionales; a esta colección de metáforas se le suma una de naturaleza háptica-corporal justo en el párrafo siguiente: “Caminábamos un poco medrosos y el frío nos hacía más amigos, más íntimos, más sensibles...” (p. 5). En lugar de realizar una descripción pormenorizada de la formación en la que se encontraban, el narrador define la actitud colectiva como asustadiza, quizá para expresar el temblor propio que provoca un clima frío, mas no se trata de un frío apenas perceptible, sino que la temperatura es tan baja que, a pesar del ligero esfuerzo físico del andar, se vieron obligados a mantenerse muy juntos, tal como los adjetivos “íntimos” y “sensibles” sugieren, estos a su vez permiten ubicarnos dentro del grupo y experimentar la cercanía física, los roces y la vulnerabilidad que la intimidad de la situación.

Una constante en la novela es la personificación o animación de lo inanimado, lo hace con las ciudades cuando dice: “Al fin y al cabo, a mí me da igual... Cualquier ciudad me hubiese acogido con la misma indiferencia” (p. 5), como si esta fuera un sujeto pensante que deliberadamente decide hacer caso omiso a su presencia; lo hace un par de líneas más adelante con el destino: “Sin duda, el destino, acostumbrado corregidor de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí. Con ella...” (p. 5), dotándolo de la voluntad e inteligencia de un proyectista o

incluso de un escritor que diseña, entreteje y controla los sucesos del porvenir, en este caso, del narrador y de la mujer; lo hace también con la calle y con diversos objetos:

La calle fue pasando bajo nuestros pies, como en una proyección cinematográfica. Era la hora en que todo parece estar convaleciente. Las cosas se iban quitando silenciosamente su antifaz cloroformizado... Los mástiles de los barcos empujaban su ansiedad, queriendo descolgar los frutos encendidos más allá de los cielos. De cuando en cuando, la concavidad gigantesca del árbol movía inusitadamente sus ramajes de bote en bote y desprendía el inevitable fruto picado por los pájaros ultracelestes... La inquietud lo levantaba subsilente, como en un juego de beisbol... (pp. 5-6)

La calle en esta construcción igualmente adquiere voluntad y aunque lógicamente es el sujeto quien se mueve en el espacio, aquí se invierten los papeles y el suelo se desplaza con la velocidad de un rollo de cine (entre 14 y 26 fotogramas por segundo⁸⁴). No se trata de un movimiento veloz, más bien el símil con la película marca un ritmo fluido, pues para que la imagen deje su estatismo a través de la persistencia retiniana, el ritmo de giro de la película en el proyector debía ser suave y constante. Además, la comparación evoca la sensación de un andar automático, ensimismado o concentrado en otras cuestiones más allá del acto de caminar.

Los objetos igualmente son personificados, ya que son propensos a experimentar sensaciones o condiciones de salud como la convalecencia y también se les dota de corporalidad, lo que les da la capacidad de manipularse al retirarse un accesorio del rostro adormilado. Pareciera que por decisión el paisaje se transforma en el amanecer, la ubicación temporal nos la brinda la imagen del “antifaz cloroformizado” que, al ser retirado de las cosas, la atmósfera “despierta” con lentitud y cierto pesar, remitiendo al momento del día en que la luz apenas se vislumbra en el horizonte y poco a poco difumina las sombras. Nuevamente observamos cómo la dimensión icónica de la metáfora sintetiza un amplio espectro de sensaciones —a pesar de privilegiar la visual— que de manera inmediata induce al lector la recreación de la experiencia sensible.

Nos vuelve a dar una referencia del lugar en el que se encuentra en el siguiente fragmento de la micronarración que toma por figura central los mástiles de unas embarcaciones, nuevamente personificadas, cuya agitación es referida como ansiosa. La envergadura de los barcos, o por lo menos la percepción que el narrador tiene de ella, es considerable, pues pueden extenderse al cielo

⁸⁴ Para la época la cantidad de fotogramas por segundo aún no estaba estandarizada, habría que esperar hasta la llegada del sonido en el cine para hacerlo, gracias a la necesidad de sincronizarlos con el audio.

para intentar tomar sus frutos. El cielo es enunciado a partir del símil con un árbol, metáfora curiosa y atípica en tanto parece romper con la isotopía establecida hasta el momento que se compone principalmente de semas originalmente propios de un campo científico-industrial, como el cloroformo, la película de cine o el hierro. Mas la identificación del cielo con la copa de un árbol sirve para mostrarlo no como algo inalcanzable o como un límite, sino como un espacio al cual también se puede acceder y conquistar. Incluso podemos inferir que asume al espacio celeste en una totalidad que abarca a las estrellas o “los frutos encendidos más allá de los cielos” y al viento, que simboliza con las ramas del árbol dado que estas son las que se expanden y pueden interactuar con el resto de los objetos, en este caso con los mástiles.

Nos referimos al fragmento anterior como una *micronarración* debido a que se configura como una secuencia metafórica-narrativa completa, pues no alterna con una isotopía descriptiva de corte más tradicional. Presenta una imagen completa del espacio y del habitar del narrador en él, una tras otra se suceden las metáforas de los diferentes elementos que componen dicho espacio y la experiencia sensible que induce. Es en esta micronarración que Vela se asoma a la naturaleza de la forma de operar del habitar, ya que no se nos presenta un espacio diegético objetivado que simplemente represente el espacio real referencial, sino que está construido de tal forma que pone en relación la dinámica de intercambio y extensión que el habitar supone. En esta línea se ubica también la siguiente selección:

Quando empezó a estilizarse la decoración imaginista, me di cuenta de que había estado alucinado de un sueño...

Era una ciudad del Golfo de México. Acaso yo me encontraba allí por una equivocación en las direcciones de mi bagaje ilusorio...

De todas maneras ya no tenía remedio.

—¿Qué iba a hacer?

Lo de siempre. ¡Nada!

Me acostumbraría a vivir detrás de una puerta o en el hueco de una ventana. (p. 6)

Podemos inferir que tras el encuentro con la señorita la experiencia espacial del narrador cambió, pues hasta antes de dicho evento los lugares habían sido presentados principalmente a partir de secuencias descriptivas, lo que nos sugiere que el protagonista tenía una perspectiva un poco más

objetiva en términos generales. Inmediatamente después de la interacción entre ambos sucede la micronarración del espacio que contuvo su encuentro y no sería sino hasta la llegada del amanecer, que el velo soporífero en la sensibilidad del narrador habría de desaparecer.

La estilización de la decoración que menciona, que en otras palabras se trata de la determinación visual y precisa de las formas de los objetos a su alrededor, es posible sólo cuando un tercer elemento entra en juego. De nuevo se reitera la relación del habitante y el espacio habitado, pues el protagonista experimenta el mismo proceso de retirarse un antifaz con cloroformo, lo que le permite ver con claridad tanto el entorno, como la situación en la que se encuentra. Esto lo vemos reflejado en la utilización, nuevamente, de una secuencia descriptiva a partir de la enunciación más concreta del lugar en el que se encuentran: una ciudad en el Golfo de México. Gracias a la información que tenemos del contexto del autor, podemos suponer que se refiere a la ciudad de Veracruz, dado que era la ciudad portuaria más importante de ese lado del país.

Resulta interesante notar cómo la propia narración maneja la indeterminación de la somnolencia en diferentes niveles, primero en la dimensión espacial al referir el ambiente de un amanecer aletargado que se encuentra en la oscuridad primero y en la penumbra después, y que no tiene sus elementos del todo definidos, después al nivel de la experiencia del narrador-protagonista que, como indicamos en líneas anteriores, comparte la sensación atmosférica del lugar y finalmente en el plano extradiegético de la experiencia de lectura, dado que nosotros como lectores vamos descubriendo poco a poco cómo es el lugar y dónde se encuentra. Primero nos indican un desconocimiento casi absoluto de la ubicación, apenas si se nos revela que se trata de un pueblo, pero poco sabemos de él porque pronto nos desplazamos a la ciudad anónima de la que sólo conocemos sus sombras, tanto físicas como sociales, y la identificamos con mayor certeza hasta que de manos del narrador nos encontramos con sendos mástiles que se arremolinan en el cielo y que dan cuenta de que hay embarcaciones en ella, por lo que se trata de una ciudad costera y es en este punto, cuando ha amanecido y tanto el narrador como el sitio despejan su mirada, que nosotros también nos percatamos con mayor precisión de dónde estamos.

Entonces aparecen las marcas de cavilación específicamente cuando hace uso del adverbio “acaso” con el que inicia la somera reflexión en torno a las razones que llevaron al protagonista a terminar en el lugar en que se encuentra y a proponer una hipótesis que diera respuesta a sus cuestionamientos internos, que no precisan de ser revelados o enunciados de manera específica,

sino que basta el testimonio de la meditación en el texto para percatarse de su existencia. Durante este instante reflexivo reconoce y nos confirma que su percepción de las cosas, concretamente del viaje, no estuvo anclada a la realidad de manera objetiva, por el contrario, al declarar que se trataba de un “bagaje ilusorio” nos revela que probablemente todo sucedió a causa de una especie de ensoñación.

La cavilación continúa a la manera de un monólogo en tanto aparece un pequeño diálogo en el que él se hace en voz alta una pregunta que termina por responder dentro de su mente. Sirve esta interacción consigo mismo para mostrarnos un poco de su personalidad, que más adelante habrá de hacerse presente como causa de los sucesos que lo aquejan, y que parece carente de motivación, con una escasa incomodidad frente a la aceptación de su naturaleza conformista y retraída.

Su ductilidad se antoja casi autocompasiva cuando afirma que terminará por acostumbrarse a sus nuevas condiciones de vida, “detrás de una puerta o en el hueco de una ventana”. Es curioso cómo evita referirse directamente a un estar dentro de un espacio, aunque lo sugiere a través de algo que podríamos denominar sinécdoque ya que el vivir en una casa, cuarto o departamento lo nombra con base en una parte de ese vivir o habitar, pero su enunciación a partir de esta figura retórica niega el interior del espacio como si él no fuera a existir ahí, configura el hipotético cuarto como un no lugar en el que sólo la ventana tiene importancia gracias a que brinda la posibilidad de mirar al exterior al tiempo que se mantiene en soledad.

Se asume como alguien marginado cuando piensa en su futuro: “Solo. Aislado. Incomprendido... Tendría que pregonar por unas cuantas miradas o unas cuantas sonrisas, algunas EXTRAS de mi vida inédita” (p. 6). El contexto de su vida es la de alguien que de alguna manera interactuar con el resto de las personas, a pesar de que no le es fácil, así lo sugiere cuando declara: “Como no hablo más que mi propio idioma, nadie podrá comunicarse conmigo...”, de tal forma inferimos que es una persona solitaria poco propensa y acostumbrada a establecer relaciones interpersonales. Quizá esta sea la razón por la que la llegada de la señorita a su vida tuvo un impacto tan significativo para él. No obstante, parece ser que la escisión que ella supondría en su vida, de quedarse, era difícil de manejar para él:

Pensé... Ella podría ser un estorbo para mi vida errátil. Para mis precarios recursos. Lo mejor era dejarla allí, dormida. Huir...

De pronto me acordé del calendario amarillento de mi niñez sin domingos. [...]

Acaso ella, era Ella...

Y me eché a andar yo solo. Hacia el lado opuesto de su mirada... (p. 7)

El narrador concluye que la presencia de ella implicaría un cambio considerable en la dinámica y en las rutinas de vida que hasta ese momento había sostenido, lo sacaría de ese perpetuo estado de soledad y marginación al que parecía poder acostumbrarse con relativa facilidad. Acepta que no cuenta con los recursos suficientes para estar con ella, mas no se trata de una carencia en el terreno de lo económico, al menos la cavilación por él sostenida en torno a sus limitadas habilidades sociales así lo revela, sino en el campo de lo emocional-afectivo.

Tras su decisión, lo asalta la repentina memoria del “calendario amarillento” de su “niñez sin domingos”. Esta secuencia metafórica pone en equivalencia un día de la semana, el domingo, con las vivencias culturalmente asociadas a dicha jornada —día de descanso, de salir a convivir con la familia, visitar parques o pasar tiempo con los amigos— al tiempo que define a un objeto como testimonio de esa niñez. El uso del adjetivo “amarillento” en lugar de “amarillo” indica que el narrador no se refiere al color del calendario, más bien a las condiciones de desgaste que su materialidad presenta. Cuando un objeto, usualmente de papel, comienza a amarillear es porque tiene un tiempo considerable de existencia, además de que implica que probablemente ha estado almacenado durante largos periodos. Todo esto aunado al hecho de que en un calendario solían registrarse los eventos importantes por hacer, nos permite inferir que el calendario es un testimonio de una época infantil que careció del contacto y las vivencias tradicionalmente inherentes a una infancia.

Esta rememoración lo lleva a considerar la posibilidad de quedarse, puesto que ella representa una oportunidad, no nos dice de qué ni cómo, pero la reflexión “acaso ella, era Ella...” en la que la escritura del pronombre personal con mayúscula insinúa la importancia que tendría en su vida así lo sugiere. No obstante, esa posibilidad no está asegurada y lo notamos con el uso de los tres puntos suspensivos que muestran la apertura e indeterminación del futuro desconocido. Así, al final decide alejarse no sólo de su corporalidad, sino del alcance de su mirada, de su registro sensible. Más adelante, en el segundo capítulo, se nos presentan las consecuencias de su decisión:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26... ¡Un reloj!...
No. No es posible. Imposible...

Mis ojos se fueron quitando, poco a poco, la goma del amodorramiento de las noches palingenésicas, del insomnio producido por el ajetreo mental, que se va extendiendo en un cansancio de corriente apagada, por las fibras de nuestro equilibrio sensitivo.

Una campana seguía clavando en la beatitud de la ciudad su humilde inconsecuencia.

Un sentimiento impreciso me agarraba del cuello. (p. 9)

En esta secuencia metafórica aparece la representación del tiempo de vigilia, ese tiempo confuso e indeterminado en el que se busca un estado de calma para conciliar el sueño y se recurre a diversos métodos para inducirlo. En este caso, se nos presenta con el conteo que realiza el narrador, de tal forma la serie numérica cumple la función, por un lado, de representar la vigilia y, por otro lado, de provocarla en el lector a través de la lectura rítmica que supone un conteo. En este punto es particularmente evidente cómo la representación alcanza la dimensión de la recreación. Si bien, con muchas de las metáforas que aparecen a lo largo de la novela esta dimensión se hace presente a través de la iconicidad de la metáfora o de la presentación de diversas sensaciones, el recurso que obliga al lector a realizar la misma acción que el personaje alcanza un nivel de recreación tal, que entra en el territorio de lo performático.⁸⁵

A pesar de no haber estado dormido, el narrador percibe los estímulos del entorno mientras el semi-presente plano de los sueños lo sigue aletargando. Esto lo notamos en el acto en que los ojos, personificados, se retiraron la “goma” —entendida como sustancia viscosa, espesa, difícil de manipular—, figura que colabora a la recreación de la sensación háptica de pesadez y poco control que se percibe en los ojos tras despertar. Esta goma, siguiendo con la secuencia, es el residuo o producto de la somnolencia proveniente de las “noches palingenésicas”, es decir, aquellas que parecieran no terminar, que su ciclo se reinicia una y otra vez.

La noción de vigilia es confirmada por el propio narrador cuando menciona el insomnio que produjo su estado alterado o intranquilo, sin embargo, su ansiedad no se estanca dentro de su mente, por el contrario, se expande por todo su cuerpo, “por las fibras de nuestro equilibrio sensitivo”, el uso del sustantivo “fibras” atiende a una noción material del cuerpo como medio de

⁸⁵ Ver enunciado performativo.

transmisión de lo sensitivo y al mismo tiempo de lo eléctrico. Justo en una oración anterior indica que su ajeteo se manifestó como cansancio y este se puso en equivalencia con un sistema eléctrico que, para representar su extenuación, tiene su corriente apagada. Así, lo que se extendió por su ser no fue algo en concreto, sino la ausencia de ese algo, de la corriente. No es fortuita la referencia a lo eléctrico debido a que para la poética estridentista la tecnología y las máquinas tienen una configuración estética valiosa.

La dimensión auditiva se hace presente en la siguiente secuencia metafórica en relación con la atmósfera del espacio, no es necesario para su construcción el describir con total precisión la ubicación del templo que contiene la campana que resuena en el ambiente, de hecho, ni siquiera es menester nombrar la existencia de la iglesia, en este sentido la campana funciona como una sinécdoque, dado que su enunciación deriva en la comprensión de que se trata del llamado de un templo, capilla o parroquia. Este llamado tiene un componente sinestésico, ya que el sonido de la campana es caracterizado con el gesto mecánico de clavar que representa el acto de tocar la campana y la sensación auditiva que produce su sonido. La imagen de la iglesia es completada por el uso del sustantivo “beatitud” que pertenece a un campo semántico religioso, aunque este funge como adjetivo de la ciudad. Además, esta construcción metafórica en su capacidad de síntesis arroja información respecto a la opinión que el narrador —acaso también el autor— tiene de la religión, puesto que en ella encuentra un carácter de “humilde inconsecuencia”, es decir, que para él las notas de la campana representan la incongruencia que con recato encarna la iglesia.

Vuelve a aparecer el sentido de lo háptico, ahora con relación a un estado psicológico. Todas las sensaciones, emociones y percepciones que analizamos a partir del fragmento anterior sucedieron de manera simultánea, de tal forma que no pueden ser comprendidas en su totalidad, por lo que el narrador no termina de encontrar un nombre determinado para comunicar su sentir. Pero más que empobrecer la descripción, referirse a su sentimiento como “impreciso” propicia la fuga sémica al no delimitar a qué emoción o conjunto de emociones experimenta y permite comprender por qué, de tan abrumador que es el episodio por el cual está atravesando, ve proyectado su estado psicológico en un sentimiento corporal, concretamente en el cuello que a su vez lleva a interpretar una falta de aire o estrangulación. Es así que vemos representadas las sensaciones paralelas y simultáneas de las realidades interiores psicológicas.

Hemos revisado cómo la representación del espacio en la novela se da a través de la percepción que el narrador tiene de él, pero también el espacio se configura como una extensión del ser del protagonista:

El café llegó a ser mi otro yo. Todos los días, todas las noches, después de la cotidiana vagabundez de mi trayectoria, aburrido de encontrar las mismas siluetas escrutadoras en las callejuelas, de contemplar la estúpida fachada de las casas y la sonrisa boba de las ventanas, me refugiaba en el café [...] Me divagaba con sus frases estereotipadas en la pared, con sus caras parroquianas, con su aislamiento de las calles estentóreas y vociferadoras. (p. 10)

Abre el segmento narrativo haciendo una declaración, la identificación que estableció entre él y el café, seguido de una explicación de las razones que lo llevaron a ese lugar. Tras haber abandonado a la señorita, y padecer las consecuencias de su decisión, dada su personalidad terminó por casi acostumbrarse a sus condiciones, retomó su vida rutinaria, aunque ahora atravesada por la constante presencia en su memoria de ella. De nuevo su vida perdió la dirección, aunque momentáneamente el impulso de alejarse de la señorita le hubiera brindado una, y nos lo hace saber al describirla como vagabunda. Su aislamiento del resto de individuos se pone de manifiesto a razón de la mención de ellos como “siluetas escrutadoras”, que constituyen una imagen indeterminada, sin identidad, apenas una corporalidad medianamente percibida lo suficiente como para dar cuenta de su presencia y de su actitud curiosa respecto a él —puede ser simplemente su percepción, pero basta para determinar su experiencia—, mas carecen de elementos particularizantes. La personificación le permite expresar la pobre calidad espacial de su entorno, con “la estúpida fachada de las casas” y “la sonrisa boba de las ventanas” manifiesta lo ordinario y poco destacable de sus formas, al tiempo que sostiene una actitud de desprecio hacia estas. Es posible que la sonrisa de las ventanas sea una forma de referirse a las personas que por ellas se asoman, de ser así, reincidiría en la visión de los sujetos como entes indefinidos.

A diferencia de lo que experimentó cuando estuvo con la señorita, ahora los sitios no se mueven alrededor suyo, es él quien tiene que desplazarse puesto que el resto de la vida es “inmóvil”, especialmente el café. Mientras que el entorno físico está quieto, su interior no y así como vaga en las calles vaga su pensamiento dentro del café. Ahí encuentra algunos estímulos como las charlas superficiales y repetitivas, o incluso una mirada más concreta de las personas, ya que ahí sí distingue las caras, aunque de manera homogénea, pues las define como “parroquianas”. Ese

establecimiento resulta ser su refugio ya que huye de las calles que, si ya parecían hostiles y desagradables, lo son aún más a causa de la gran cantidad de ruido que generan. Para representar esta cualidad del exterior, utiliza la prosopopeya a través de la asignación del término “vociferadora”, así evita caer en descripciones comunes como “ruidosa” o similares. A causa de esto es que el narrador encuentra un reflejo de sí en el café y lo confirma cuando dice: “Mi ocio se había quedado, como el de los demás parroquianos, pegado a la pared...” (p. 11), de tal suerte que el espacio también se configura como un testimonio de una comunidad o como contenedor de las memorias de un individuo.

Los elementos presentes en un espacio determinado pueden alterar la forma en que los sentidos interactúan con él. Dentro de los espacios, principalmente de los arquitectónicos o construidos por humanos, además de la relación visual establecida con los demás habitantes —de los comensales en el caso del café— y con los componentes arquitectónicos como los muros, los elementos ornamentales o de interiorismo también modifican la calidad espacial y operan en función de categorías arquitectónico-plásticas como la textura, color, escala, proporción o plano. El narrador da cuenta de ello cuando menciona: “Los espejos multiplicaban simultáneamente con una realidad irrealizable de prestidigitación, las imágenes rimmeladas de mi catálogo descuadernado...” (p. 10). El mobiliario con su cualidad reflejante sólo puede proyectar una imagen, el hecho de que se nos presente una repetición indeterminada que tiende al infinito nos hace suponer un tipo concreto de disposición en el espacio, ya que esta iteración sólo es posible a partir del rebote de luz que dos espejos encontrados generan. Nuevamente el autor no requiere de la construcción de una serie predicativa exhaustiva para describir el espacio, sus secuencias metafóricas bastan para lograrlo al tiempo que generan una intensa impresión visual. Las cualidades plásticas del espacio no se dan por los espejos en sí, sino por la composición que sus reflejos conciertan, una composición que amplía la percepción visual de la escala espacial creando nuevos planos virtuales y que establece una textura de repetición decreciente, lo que crea una imagen de carácter similar al de los autorretratos de Vivian Meier (ver figura 5) o incluso —si acaso es válida la comparación a pesar de la diferencia temporal— al de una obra de Vasarely (ver figura 6).

El carácter plástico de las vivencias del narrador continúa en el tercer capítulo, que sigue un desarrollo similar al del primero. Al comienzo se encuentra viajando en un tren y en esta ocasión habla un poco acerca de cómo es el interior de él: “El balanceo premeditado por las irregularidades

de la vía, sacudiendo las sombras del vagón, desintegraba un sueño de doscientos kilómetros.” (p. 13). Da cuenta de la sensación de movimiento que se experimenta al interior de la máquina, no se trata de una oscilación violenta o incómoda, dado que al ser referida como un “balanceo” insinúa que consiste en un vaivén de relativa suavidad, aunque lo suficientemente perceptible como para despertarlo. Tal como en la descripción inaugural de la ciudad a la que arribó en el capítulo I, aparece de nuevo la imagen de las sombras, pero en este caso lo hacen como elementos físicos que resultan de la iluminación, no como metáfora de las pulsiones sociales. Así, las sombras más que un símbolo son un índice visual de la materialidad del tren que se proyecta al interior y que varían de acuerdo con el movimiento producido por el terreno.

En este mismo sentido, como al inicio de la novela, aborda la perspectiva que tiene del paisaje: “De cuando en cuando, la fuga del paisaje al carbón, emborronado por la acelerada carrera del tren, hilvanaba mi vida interrumpida por las estaciones...” (p. 13). Aquí la visión se permea de una metaforización material en la forma de construir la imagen a partir de la puesta en equivalencia de la técnica de dibujo al carbón con la estética que encuentra en el paisaje, de suerte que podemos establecer la lectura de que se trata de un panorama oscuro, lleno de gradientes monocromáticas que sugieren una temporalidad específica. Asimismo, las formas del dibujo no están bien delineadas, al contrario, están difuminadas en el plano a causa de la velocidad inherente a ese medio de transporte. Esta construcción pictórica guarda relación compositiva con la pintura futurista, como en *La carga de los lanceros* (1915) de Umberto Boccioni (ver figura 7) e incluso con las obras vanguardistas de Natalia Goncharova, de quien encontramos, por ejemplo, una serie de litografías en un libro titulado *Mirskontsa* de 1912 (ver figura 8) en donde se muestra una composición que representa un poblado con formas esquemáticas trazadas a partir de líneas toscas, quebradas y caóticas que dan una sensación de movimiento similar a la propuesta en el texto de Vela.

A continuación, el protagonista llega una vez más a la calle, ahora de una urbe mayor que es transitada no sólo por peatones, también por vehículos motorizados:

[...] los cláxones de los automóviles olfateando la traza de los viajeros se acercaban con zalemas zigzagueantes de reconocimiento coreando su LIBRE insistente.

El otoño comenzaba a recoger las primeras hojas volantes que repartía el viento.

Yo me sentía con esa profunda nostalgia que se va acumulando en las estaciones solitarias [...] (p. 13)

En lugar de utilizar una secuencia descriptiva amplia, opta por recurrir a una de tipo metafórico en extenso para enunciar la presencia y carácter de los taxis. Identifica al automóvil únicamente con el sonido del claxon en un bosquejo de sinécdoque que se erige de forma curiosa dada la enunciación del automóvil en su elaboración. Por otra parte, funda una equivalencia entre el taxi y un sabueso, entre el viajero y una presa, comparación que pronto queda sustituida por el ánimo sumiso y servicial con el que afirma que se desplazan en el entorno los vehículos para encontrar un pasajero a través de la exposición del letrero que indica su disposición a ser ocupados. En el texto, Vela decidió escribir el contenido de la señal en mayúsculas, tal como la encontramos en los taxis hasta nuestros días. Este recurso induce una fuerte carga icónica referencial precisamente por la cercanía que guardamos con la señal y por la manera en que es aludida, de haberlo hecho de otra manera, la carga icónica habría sido menor y, por lo tanto, el proceso de recreación de la imagen también. Pero la representación del espacio no se agota en el sentido de la visión porque, como vimos, la sinécdoque anterior fue construida tomando como base el sonido de los cláxones que, a modo de un conjunto coral, llenaban el ambiente con su timbre.

La ubicación temporal es anunciada a través de la mención del nombre propio de la estación otoñal y la prosopopeya vuelve a ser aplicada para describir las características del fenómeno enunciado. Por consiguiente, el otoño se convierte en un ente que deambula coleccionando las hojas de los árboles que su llegada, simbolizada con el viento que caracteriza a la estación, provoca. Siguiendo con las connotaciones que surgen en torno al otoño, las emociones del narrador se permean de tristeza y angustia: “Agobiado, ahumado de tantas saudades, empecé a recorrer las emociones desconocidas que atardecían en la ciudad” (p. 14), es entonces que el juego de territorios cambia su dinámica, ya que hasta este momento el protagonista era quien mediaba la percepción al grado de que algunos espacios se habían llegado a convertir en territorio suyo, pero en este momento es la atmósfera la que parece influir y propiciar cierto estado psicológico. Esta noción se reitera cuando en el capítulo IV declara: “Por la influencia del ambiente tuve que agregar a los recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanográficas, frases traslúcidas de papel carbón, imprecisiones de goma de borrar, pensamientos aguzados uniformemente con *sharpeners*...” (pp. 17-18), se refiere a sus memorias, a los elementos de su rutina que se han integrado tanto a ella,

que forman parte de su imaginario diario y eventualmente serán la imagen que tenga de este periodo de su existencia. Tal como opera la memoria práctica sus nuevos recuerdos modifican a los anteriores y no habrá de recordar la totalidad del contexto del cual proviene cada escena, puesto que la memoria se construye a partir de recortes de la experiencia sensible que, por alguna razón, hayan resultado particularmente significativos. De modo que su “vida fue tomando un aspecto de piso encerado” (p. 18), ese tipo de tratamiento de los suelos es común en el contexto de una oficina, lo que va acorde al estilo de vida en el que se ha inmiscuido y que establece la posibilidad de una fuga sémica hacia la interpretación de un día a día rutinario, gris y con la pulcritud del trabajador asalariado.

Tal como adelantamos al inicio de este apartado, conforme avanza la narración y los encuentros entre el narrador y la señorita adquieren mayor intensidad, la representación de los espacios exteriores se ve reducida y sustituida por la representación de otro aspecto de la realidad: la experiencia erótica. Esto no implica que la dimensión física desaparezca por completo, pero su percepción ahora está determinada por las sensaciones y emociones que el contacto con la señorita provoca.

3.2 La experiencia erótica

Dado que no es el objetivo de esta investigación analizar o problematizar la experiencia erótica en sí, sino la manera en que es representada en el texto, en términos generales asumiremos aquí lo erótico en el sentido que plantea Byung Chul-Han en *La agonía del Eros* (2014) como la relación con una alteridad imposible de conocer y, por tanto, imposible de poseer y consumir, pero que cuando se disipa su independencia y se vuelve idéntica, pierde toda posibilidad de establecer la relación erótica, lo mismo sucede si el individuo se relaciona con la alteridad a partir del narcisismo, es decir, de una dinámica de consumo y homogeneización.

Durante el primer encuentro entre el narrador y la señorita, la interacción con la alteridad que ella representa es tan transgresora que le resulta difícil asimilarla de manera consciente:

Ella me contempla en silencio. Yo no podía eslabonar ningún pensamiento con mis ideas “empasteladas” por los sacudimientos de mi alta marea...

Sin embargo, sentado allí, junto a ella, en medio de la soledad marina y de la calle, me sentía como en mi casa... Disfrutaba de un poco de música, de un poco de calor, de un poco de ella. (p. 6)

Las ideas “empasteladas” que refiere reflejan un desorden y mezcolanza de emociones y pensamientos que no puede ordenar. Por otro lado, la “marea alta” puede apuntar a una sensación de profundo agobio que inunda su ser y amenaza con ahogarlo. Mas todas estas sensaciones no tienen una connotación negativa, por el contrario, mientras que antes de que ella apareciera en su vida él existía como un marginado, ahora a través de su presencia finalmente se asume como parte del entorno. Hay entonces una nueva conquista del territorio exterior no en un sentido de dominación, sino de identificación y pertenencia. No obstante, su personalidad no le permite, como vimos anteriormente, quedarse con ella, se percata de la aparente irrealidad de lo que estaba viviendo y comienza a debatirse entre lo que él identifica como su realidad emocional-social y lo que los acontecimientos recientes le han brindado. Este dilema provoca que busque argumentos que lo ayuden a tomar una decisión:

Para asirme más a la absurda realidad de mi ensueño, volvía a verla de vez en cuando.

El azar nos bajó de un viaje arbitrario y nos acercó sin presentaciones, sin antecedentes; era, pues inevitable y hasta indispensable que siguiésemos juntos. Además, la casi furtiva amistad que enhebramos me había hecho creer que estaba enamorado de ella... (p. 6)

En la primera metáfora expresa sus pulsiones interiores como algo con materialidad física que es propenso a ser tomado con las manos y para hacerlo es menester el contacto visual con ella. Por otro lado, una región de su ser, en apariencia de corte más lógico, sostiene que la relación con ella es una casualidad que pareciera premeditada por un destino con voluntad y considera razonable que la relación siga su curso. De hecho, reconoce que ha llegado a sentir por ella algo que supone es amor.

Inmediatamente después regresa la narración al mundo físico: “El sueño comenzaba a desligarme. Sentí cansancio. Su languidescencia doblada sobre mis brazos con la intimidad de un abrigo, se había dormido...” (pp. 6-7). Las sensaciones corporales son representadas, primero a partir de una secuencia descriptiva que enuncia su sentir, y después prosigue con una metáfora en la que la corporalidad de ella es referida como “lánguida” y “doblada” que evoca una imagen de un cuerpo completamente suelto, sin fuerzas, que es maleable, casi como un líquido, figura que simboliza en un sentido háptico la sensación de cansancio que la colma. Sin embargo, el estado del cuerpo no se limita a un plano físico, por el contrario, lo excede y condiciona los estados mentales: “No era por nada... El cansancio también la desligaba a ella de todas sus ligaduras” (p. 7).

Como vimos anteriormente, el protagonista decidió abandonar a la señorita y retornó a su vida rutinaria, aunque ahora en otro sitio en el que su ser se diluía con el entorno. En el segundo capítulo ambientado en un café, observamos que sólo el contacto —por lo menos visual— con ella lo saca de sus divagaciones mentales y parece disminuir su carácter narcisista⁸⁶, es más consciente de lo que sucede a su alrededor como otredad, ya no sólo como una extensión de sí: “Cuando la vi por primera vez, estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie...” (p. 10). Así, a diferencia de lo que sucede con su perspectiva del resto de individuos alrededor suyo, a ella la ve con más detenimiento, con cierto grado mayor de identidad y da cuenta de cómo su presencia se extiende al espacio que la contiene, al rincón oscuro que parece ser un territorio de ella, en el que se refugia justo como él, ambos en el café.

Al describir la actitud de la mujer como una “silla olvidada” y “empolvada” el narrador atisba una personalidad muy similar a la suya, solitaria y poco proclive al contacto con otros, a pesar de que su trabajo la obligaba a interactuar con los comensales: “Cuando ella servía, indiferente, a todos los intrusos que ensordecían el ambiente de humo y de gritos, me alejaba un poco entristecido, sin pensar en su embrujamiento” (p. 11), de esta manera confirma que ella guarda escaso interés en las demás personas, podríamos suponer que experimenta el entorno desde una posición narcisista, como el narrador. Pero para él su figura basta para activar los recuerdos que guarda del día en que se conocieron: “Sus miradas, sus sonrisas, sus palabras me envolvían en la bruma de los instantes vividos en un vagón sahumado de imposibles” (p. 10), de manera que la experiencia erótica del otro, así como las sensaciones que propicia, configuran la memoria práctica que, en este caso, se comporta como memoria estética en tanto determina la percepción de las nuevas experiencias. No obstante, recordemos, la memoria es propensa a ser modificada por vivencias nuevas y así lo constatamos cuando el narrador confiesa: “En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón de un café” (p. 11). Este proceso de reconfiguración de la memoria se repite a lo largo de la novela con cada episodio, no de manera explícita, pero se hace evidente al final de esta.

⁸⁶ Vale recordar que nos referimos a la acepción de Byung Chul-Han del narcisismo, no al término psicoanalítico.

El contacto con el otro, para ser significativo, no requiere de manera imprescindible el ejercicio de la conversación:

Una noche entré al café con la intención de decirle muchas cosas, de enhebrar una conversación que nunca habíamos tenido, pero que yo consideraba interrumpida...

Al acercarse, me miró de tal manera, que sentí encenderse el recuerdo de la mirada de ella...

Balbuceó no sé qué palabras, como en secreto, y la hice una promesa.

Nos veríamos siempre... (p. 11)

Advertimos la intención que tiene el narrador de establecer un tipo de interacción que hasta el momento no ha sucedido, de externar sus territorios internos que, como hemos revisado, en buena medida están permeados por ella. Dado que él siente que de alguna forma ya han conversado, confirmamos que la experiencia del otro a través de la percepción de su presencia por medio de los sentidos es suficientemente significativa, al grado en el que las emociones producidas por el encuentro pueden llegar a desbordarse. En esta misma línea, notamos que el contacto visual referido supone un estímulo para la memoria, puesto que establece un paralelismo con aquella experiencia análoga almacenada en el interior y la trae de vuelta. Por otro lado, la información auditiva referida con el verbo “balbucear” no es clara, probablemente a causa de la copiosa impresión que ella incita, pero colabora a que las emociones apenas contenidas por el narrador puedan desbordarse a través de la promesa que él le hace.

Este fragmento es interesante debido a que en él encontramos una forma de representación que prácticamente no hace uso de secuencias descriptivas o metafóricas, a pesar de que estas sean el vehículo ideal para la construcción de la realidad. Sin embargo, dado que la realidad se compone de múltiples aspectos, el simple acto de enunciar los hechos implica ya un grado de representación, precisamente, de los sucesos.

Siguiendo con el análisis de la representación del encuentro con el otro, este no necesariamente tiene que ser de orden romántico, puesto que también abarca la interacción con el resto de personas del entorno, en tanto contribuye a la definición de la experiencia espacial y sensible: “Bajo el azoramiento de las calles desveladas de anuncios luminosos, me dejaba estrujar por sus turistas, sus mujeres elegantes, sus esnobs de la moda y del sistemático vagar por las aceras desinfectadas” (p. 14), en este tenor la secuencia metafórica abre con la representación de las calles en las que la

noche parece no llegar, ni el sueño que su oscuridad propicia. El protagonista se ubica en ese contexto espacial sobresaltado, pero no dentro sino debajo de él como si su calidad espacial estuviera por encima, lo que reitera la sensación de presión que el ambiente genera. Dicha sensación es representada a su vez por la compresión física que los cuerpos de los otros ejercen y nuevamente las sensaciones hápticas influyen en el estado psicológico del narrador: “El contacto inesperado con la multitud hacía balbucientes mis ideas [...]” (p. 14).

Cada encuentro entre ellos hasta la mitad de la novela se establece principalmente a través del sentido de la vista y reconstruye los recuerdos del protagonista:

No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista.

Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud de Hinojosa... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirar impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disociaba en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable... (pp. 14-15)

El alto grado de referencialidad plástica es evidente, además de la clara enunciación del movimiento cubista, la descripción que realiza inmediatamente después se presenta con un carácter propio del cubismo sintético específicamente. Desdobra la tridimensionalidad volumétrica de su cuerpo en múltiples planos que parecen superponerse con la intención de ver la totalidad de su ser tanto materia y personalidad. De esta forma se construye la representación del genuino interés que tiene por su individualidad, por relacionarse con esa alteridad que es sólo suya, es decir, por sostener una relación erótica.

En el capítulo V, por primera vez vemos que interactúan abiertamente, se ven en lo que parece ser una cita y ahora sí pueden conversar: “Ya en el diván de su cuarto comenzamos a recordar las mismas palabras de siempre...” (p. 22). No obstante, parece que algo cambió en los dos, pues el propio narrador lo percibe y dice “La vida casi mecánica de las ciudades modernas me iba transformando” (p. 21), de tal forma que él mismo adquirió ese carácter mecánico que también encontró en la señorita: “Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática. [...] su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata, sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente” (p. 22). A través de estos fragmentos, observamos la representación de los cambios que la vida urbana induce en tanto ejerce dinámicas homogeneizadoras y

mecanizantes. Estas se reflejan en la creciente similitud que guardan ambos personajes, ya que ambos han perdido parte de su individualidad y se han convertido en máquinas. No es fortuito que la isotopía secundaria tienda ahora, más que antes, a conformarse de semas de campos tecnológicos como lo automático, la cuerda de plata o la incandescencia.

La pérdida de la alteridad supone la pérdida del Eros que, siguiendo a Chul-Han, no necesariamente tiene que ver con sostener relaciones sexuales, de hecho, dichas prácticas pueden ser producto de dinámicas narcisistas de consumo, lo que está muy alejado de la experiencia erótica. En el párrafo anterior abordamos la creciente des-individualización de los protagonistas —lo que implica la aparición gradual del narcisismo— que encontrará su punto máximo en la siguiente cita:

Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios. [...]

Cuando ella desató su instalación sensitiva y sacudió la mía impasible, nos quedamos como una estancia a oscuras, después de haberse quemado los conmutadores de espasmos eléctricos...

Ella había llegado a ser un APARTAMENTO cualquiera, con servicio *cold and hot* y calefacción sentimental para las noches de invierno... (p. 22)

Así, esta paranarrativa, que de no ser por la primera frase devendría micronarración, en un principio enuncia la acción de la sujeción de él por las manos de ella y este contacto en el que sus nervios estaban tan pegados involucra una unión de ambas corporalidades a un nivel muy íntimo, representado por la imagen de la poderosa atracción del imán que sugiere una conexión que es resultado de sus diferencias, de no ser idénticos y de, tal como las polaridades del imán, complementarse en su alteridad. Los actos siguen su curso, en la reconstrucción metafórica de los hechos el narrador asimila sus cuerpos y sus pulsiones como sistemas eléctricos o al menos el uso del sustantivo “instalación” que tiene una carga referencial de dicho campo así lo apunta, por lo demás, la liberación de la “instalación sensitiva” de ella esboza la imagen de una descarga eléctrica que se extendió sobre él y que terminó por ocasionar un cortocircuito en los conmutadores. No es casualidad la elección de este componente electrónico para la construcción de la metáfora, pues para indicar el punto máximo de placer que la descarga eléctrica representa bien habría servido cualquier otro componente como un fusible, un condensador o una resistencia, en cambio el conmutador en tanto punto de conexión de circuitos eléctricos diferentes cuenta con las

características para simbolizar el contacto entre los personajes que, a pesar de estar conectados mantenían su individualidad. Sin embargo, el conmutador quemado ya no cumple su función de transmisión y derivación de la energía, pierde su calidad de nexo y desaparece la posibilidad de interacción entre los sistemas que en él confluían.

La disolución de la individualidad de los dos amantes se presenta como una pérdida más que como una conquista, puesto que cada vez son más descritos a partir de objetos inanimados, tal es el caso del símil en el que compara el narrador a la señorita con un departamento. De esta manera ella ya no parece un ser humano, un otro con quien interactuar, se configura como un espacio arquitectónico no habitable, sino utilizable, que está al servicio de quien lo ocupe y que no tiene identidad alguna, es un espacio de paso que se usa sólo para satisfacer una necesidad concreta y momentánea. La condición utilitaria y de consumo que ahora define a la señorita se hace evidente con la mención del servicio de “calefacción sentimental para las noches de invierno” que como departamento puede ofrecer.

Es destacable que el autor vuelve a encontrar una forma de representar los acontecimientos y sensaciones físicos y emocionales sin caer en descripciones o metáforas comunes, no precisa de la enunciación del acto sexual en sí, tampoco de nombrar las partes del cuerpo involucradas o su condición carnal, esto quizá se deba al carácter de su poética adscrita a los intereses estridentistas que tiende a establecer isotopías tecnológicas o industriales, pero también puede ser una consecuencia del desarrollo de los personajes que han ido perdiendo su identidad y se han homogeneizado con el entorno social mecánico que poco a poco los convierte en dispositivos de la totalizadora máquina urbana.

A raíz de este encuentro la relación entre estos personajes da un giro hacia el narcisismo, hacia una dinámica de búsqueda de control del otro:

Sus modales, sus palabras me sugerían ese terrible agasajo de los *office-boys* de las peluquerías, que me hacían abandonar los establecimientos, medroso de que intentaran arreglar mi modo de ser... De acepillarme las ideas, de quitarme algo... De ponerme algo... (p. 24)

Ahora ella no es la persona que en su individualidad vivía antes del encuentro sexual, ha adoptado las maneras de la sociedad, sus ideas, sus modos de ser y de ver, no es distinta de los colectivos genéricos que habitan la ciudad y que pretenden subsumir todo aquello que no está en sintonía con

su hegemonía. El gesto háptico que involucra el acto de cepillar evoca el aplacado de los pelos sueltos y rebeldes de una cabellera que, de no ser domesticados, no se ubicaría dentro de la norma. La actitud narcisista de ella queda evidenciada con la forma en que reacciona a lo que él le cuenta: “Cuando yo le hablé de mis idealidades peregrinas, se rió sin coquetería” (p. 24), así, refleja una postura de rechazo de lo diferente.

Pero no sólo la señorita muestra un comportamiento narcisista, también el narrador tiende a ello y lo notamos cuando dice: “A pesar de que su transfiguración había sido sistemática, yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos...” (p. 25), de forma que aún guarda la esperanza de que ella se fusione a su manera, que se configure como una extensión de sí. En este momento la imagen que observa de la señorita está diluida: “Su silueta se había desteñido. El ambiente descolorido en que vivía le daba ese aspecto. Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide...”, esta representación de la corporalidad contrasta con la imagen vibrante que su percepción cubista había registrado en su memoria, cuando aún presentaba rasgos de alteridad. Reafirma que el contexto espacial, igualmente apagado, la determina y se suma a sus recuerdos que, paradójicamente, son coloridos y están registrados de manera cinematográfica, es decir, como una sucesión de múltiples imágenes aisladas que en su conjunto y sucesión configuran una visión completa de la memoria.

Dado que la persona que recuerda no existe más y tal vez nunca existió tal como la recuerda, debido a que su imagen la fue construyendo a partir de una suma de experiencias y recortes de los diferentes encuentros, el narrador termina por acudir a sus memorias para volver a experimentar las sensaciones que esa ella ideal del pasado le producía, así, confiesa: “Todas las noches, como en un sueño, yo desenrollaba mi ilusión cinematográfica...” (p. 26). Pero, como dijimos, esa cinta de celuloide guarda todas las experiencias entre ambos, por lo que también registró la última en donde ella prácticamente se ha convertido en una máquina inanimada de silencio impersonal que representa la pérdida de su alteridad: “Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos...” (p. 27), de esta manera explica la razón detrás de la constante presencia de ese signo de puntuación a lo largo de la obra, porque estamos recorriendo la memoria del narrador. De tal forma al fin reconoce que recreó en su interior a la mujer ideal:

Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó de un sueño. Y hasta ahora se me revelaba.

Presentía sus miradas etc.... sus sonrisas etc.... sus caricias etc.... Estaba formada de todas ellas...

Era la Señorita Etc. (p. 27)

Es en este momento que asimila el hecho de que ya no es ella en tanto cuerpo la que induce la experiencia erótica y vital, sino la imagen compuesta en la película de sus recuerdos. Por eso la bautiza como la Señorita Etcétera, porque no es un individuo, es un conjunto de experiencias eróticas visuales, hápticas y sonoras que confluyen en la representación mental —y literaria— que acaba de crear. El “etcétera”, que refiere a “el resto”, en esta composición sensible ella se conforma de varias miradas, de varias sonrisas y varias caricias, así, ella es todas esas percepciones y las demás.

3.3 *El texto-imagen y la imagen en el texto*

Es innegable la importancia que tiene la dimensión visual-icónica en la obra, pues desde los procesos de representación literaria se hace presente, y ya hemos analizado cómo operan en esta novela las secuencias metafóricas y descriptivas en la representación sensible —sobre todo visual— de las realidades experimentadas por el narrador. Sin embargo, Arqueles Vela no sólo hace uso de recursos estrictamente literarios para reconstruir la experiencia, sino que también recurre a los medios plásticos que presentamos anteriormente: el *texto-imagen* y la imagen en el texto.

Del primer medio, el *texto-imagen*, hay solamente un ejemplo en el capítulo IV:

El esmalte de sus cabellos cortos, en espirales acariciantes, su voluptuosa transparencia al andar, la comisura de su sonrisa, me exacerbaba.

Bajo su mirada fulgurante de

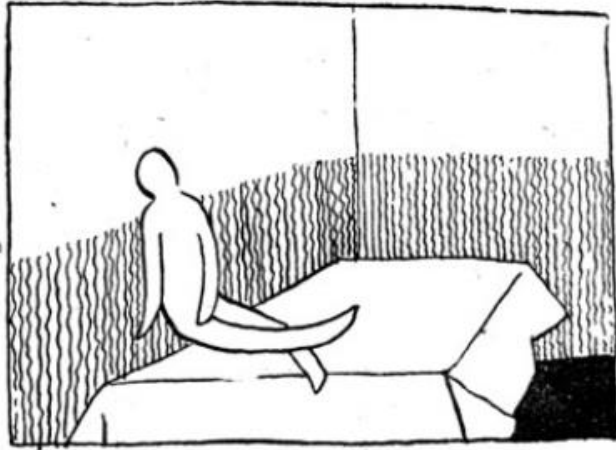
CRU GRO
PELI CERO

V
I
A
L
I
B
R
E
.
.
.

(p. 19)

En este caso la composición establece una relación referencial en cuanto a forma con la señal de advertencia de precaución que encontramos en las calles que cruzan con las vías de un tren o, en este caso, de un tranvía. La representación gráfica es bastante elemental, pero basta para reiterar las emociones que experimentaba el narrador al estar observando a la señorita. Por otro lado, es interesante que esta señal de cruce aparezca a la mitad de la novela, que está conformada por ocho capítulos, y que precisamente se ubique antes del punto de inflexión acontecido en el quinto capítulo que ya analizamos en el apartado precedente. De manera que la simbolización de esta composición se da en varios niveles, primero en uno de naturaleza icónica formal respecto a la señal que representa, después en un nivel emocional ya que proyecta la exacerbación del narrador y, finalmente en un sentido narrativo en tanto advierte del riesgo de lo que está por venir.

Del segundo medio de representación visual tenemos cuatro ejemplos, pero hemos seleccionado únicamente dos que consideramos particularmente llamativos. El segundo capítulo se desarrolla dentro de un café que el narrador describe a través de su interacción con él: “Me divagaba con sus frases estereotipadas e la pared, con sus caras parroquianas, con su aislamiento de las calles estentóreas y vociferadoras” (p. 10), y en la página siguiente aparece una de las ilustraciones de Guillermo Castillo.



En ella observamos una composición que tiene el eje de mayor peso visual desplazado hacia la izquierda que es representado por el elemento principal que parece ser un cuerpo encima de lo que, dado el contexto espacial que ilustra, suponemos es una mesa. Las líneas inclinadas de la mesa decrecen hacia el plano trasero esbozando un punto de fuga que configura a dicho plano como fondo condición que se refuerza al seguir la representación, pues adquiere la dimensión de muro. Tanto los elementos arquitectónicos como el mobiliario tienen escasa o nula ornamentación lo que simboliza el carácter genérico que refiere el narrador con las frases estereotipadas que habitan el lugar. De la misma forma la esquematización del cuerpo humano sigue la línea perceptiva que atraviesa todo el capítulo, en el que los cuerpos ajenos son indeterminados, sin identidad a excepción de la señorita. No obstante, en su mirada encuentra un reflejo de esa indeterminación, así declara: “Parecíase a esas mesas de los cafés, embrolladas de números, de cuentas, de monigotes, de intimidades de los parroquianos asiduos” (p. 10), de tal forma enuncia explícitamente la presencia de la figura representada en la ilustración, pues un monigote refiere a un individuo sin carácter, sin valor representativo y, por tanto, genérico. Así pues, la ausencia de otros elementos que acompañen a la figura humanoide, además de su pequeña escala respecto a la mesa y a los muros, provoca que la composición se perciba solitaria, tal como se caracteriza la vida marginal del protagonista. Por último, cuando expresa: “Mi ocio se había quedado, como el de los demás parroquianos, pegado a la pared...” (p. 11) la figura antropomorfa de la imagen adquiere otra dimensión, ya que ahora también puede representar la conversión del narrador en un parroquiano anónimo como los que suelen habitar ese espacio.

Probablemente el capítulo con las construcciones visuales más contundentes, a causa de que todas las imágenes presentadas a lo largo de la novela confluyen en él, sea el último. Como revisamos previamente, es al final del libro que se nos revela con claridad ese retrato que se estuvo gestando desde el inicio y que Guillermo Castillo ilustra de la siguiente manera.



En definitiva, se trata de un rostro extraño, sabemos que representa a una mujer gracias al cabello, que presenta un corte propio de la década de los años 20, y también por los labios, que se muestran adornados con lo que suponemos es labial. No obstante, a pesar de la extrañeza con que se muestra, esta es la ilustración más figurativa de la novela. El cuello es bastante largo y ancho, desproporcional a la cabeza. Los prominentes pómulos, remarcados con dos líneas curvas simétricas que a la vez define el hundimiento de las mejillas, aunados a la definición aguda de la nariz cuyas líneas se extienden hasta fusionarse con la cabellera afinan su faz y presentan una delgadez considerable. A esta sensación colabora el estilo de cabello que, al terminar a la altura de las mejillas acentúa su profundidad y alarga el mentón.

Sin duda el elemento más llamativo de esta composición, que por lo general tiene un aspecto bastante similar a los retratos de Amedeo Modigliani, son los ojos que se muestran con una pupila vertical, lo que termina de cerrar la apariencia reptiliana del rostro. Esos ojos casi vacíos parecen mirar sin mirar nada, no podemos determinar dónde se posan y carecen de expresividad, aunque son llamativos, hipnóticos. La forma de esos ojos y de la cara que los contiene adquiere mayor sentido al considerar lo que de ella dice el protagonista: “Sus miradas estaban hechas de *dissolvesout*, su voz tenía siempre el mismo tono modulado con ritmos de silencio articulado...” (p. 26), es entonces un rostro frío y monótono, pero que contiene todos los rostros posibles de la

señorita: “Compleja de simplicidad, clara de imprecisa [...]” estos adjetivos que se contraponen reflejan lo paradójico de su ser, misma condición que notamos al enfrentarnos a este retrato, puesto que nos muestra un rostro hostil y atractivo, de mirada ajena pero escrutadora, un rostro cargado de elementos distintivos, pero que aun así es indeterminado. De esta manera se completa la representación de la imagen de la Señorita Etcétera, con un rostro que es todos sus rostros y a la vez ninguno.

Conclusiones

La realidad física es amplia y sumamente compleja, los elementos que la componen abarcan una cantidad impresionante de información y estímulos que nuestra percepción capta, pero que nuestra conciencia no puede abarcar ni asimilar en su totalidad. De manera que nuestra experiencia de la realidad consiste en un interminable proceso de recepción y selección de información que

realizamos inconscientemente. Encontramos que dicha selección no se da a partir de un criterio abierto y arbitrario, sino que está determinada por condicionantes de orden social, cultural, histórico, psicológico y hasta fisiológico. En este sentido podríamos referirnos a estas condicionantes con el término sociológico del *habitus*, no obstante, para el caso del conjunto de las condicionantes que delimitan las percepciones del individuo con relación a la creación o interpretación de una obra artística optamos por el uso de la noción de *poética*.

La revisión del concepto de la poética nos ha permitido comprender cómo es que la obra literaria para el tiempo que nos condujo al respectivo estudio de la memoria como registro de las experiencias del mundo y, en tanto almacén de la selección de información y percepciones que de las vivencias surgen, como fuente de la materia prima para la representación de esa realidad interpretada y filtrada por la poética. Así, en la narrativa se produce la construcción de una nueva realidad a partir de la realidad primaria. Para ello se recurre a la representación de las memorias, pues aún en la ficción y la fantasía el autor no puede nombrar algo que no conozca, por medio de la descripción y de la metáfora.

Todo lo anterior nos brindó las herramientas para proceder al análisis de la forma en que Arqueles Vela en *La Señorita Etcétera* representa la realidad ficcional y antimimética que experimentó su narrador y que quedó almacenada en su memoria. Esta es una novela particularmente propicia para la realización de este estudio dado que toda la trama es en realidad una rememoración del protagonista, que termina por incluirnos como acompañantes y testigos de sus recuerdos. Siguiendo la terminología planteada por Luz Aurora Pimentel observamos cómo toda la novela está plagada de paranarrativas, que en su mayoría son narraciones metafóricas con la esporádica aparición de algunas micronarraciones, y demás secuencias metafóricas y descriptivas que sintetizan las complejas experiencias del narrador.

Descubrimos que el autor incluyó distintos elementos que forman parte de la realidad en sentido amplio, pues no solamente se concentró en la representación de los sucesos y de los espacios físicos, ya que también se avocó a la representación de los espacios interiores de la dimensión psicológica emocional del personaje, así como a las experiencias eróticas surgidas a partir del encuentro con el otro, en este caso con la señorita. De esta manera, la novela construye una recreación de la experiencia sensible de la realidad amplia y multisensorial.

La fuerte iconicidad que está presente en toda la narración a través de los recursos literarios utilizados provoca que el lector se involucre con mayor profundidad, lo que le obliga a tomar de los propios recuerdos para recrear las sensaciones e imágenes que nos presenta. El momento máximo de participación del lector —el conteo al inicio del capítulo II— alcanza un nivel performático que abre una puerta nueva para el análisis de esta obra vanguardista. En este tenor se encuentran otros recursos que utiliza el autor para producir la representación de la realidad: el *texto-imagen* y la *imagen en el texto*, fenómeno al que denominamos *narración visual* y que, tal como lo performático-literario, supone un campo de estudio y teorización rico que merece ser trabajado de manera independiente y a profundidad.

Entendemos por qué *La Señorita Etcétera* es considerada como la mejor novela estridentista, pues es una obra que, aunque breve, presenta una composición narrativa inagotable con múltiples planos experienciales representados a partir de recursos primordialmente visuales que introducen al lector a la dimensión literaria para experimentar en carne propia las vivencias, sensaciones, preocupaciones y demás emociones de un protagonista que habita su realidad a través de una sensibilidad eléctrica, tecnológica, que da cuenta de los intereses estéticos de quien es considerado el mejor narrador del movimiento estridentista.

Anexo



Figura 1. *El edificio del movimiento estridentista*. Ramón Alva de la Canal. 1932. Xilografía. 29 x 21 cm.



Figura 2. *Andamios exteriores*. Fermín Revueltas. 1923. Acuarela sobre papel.

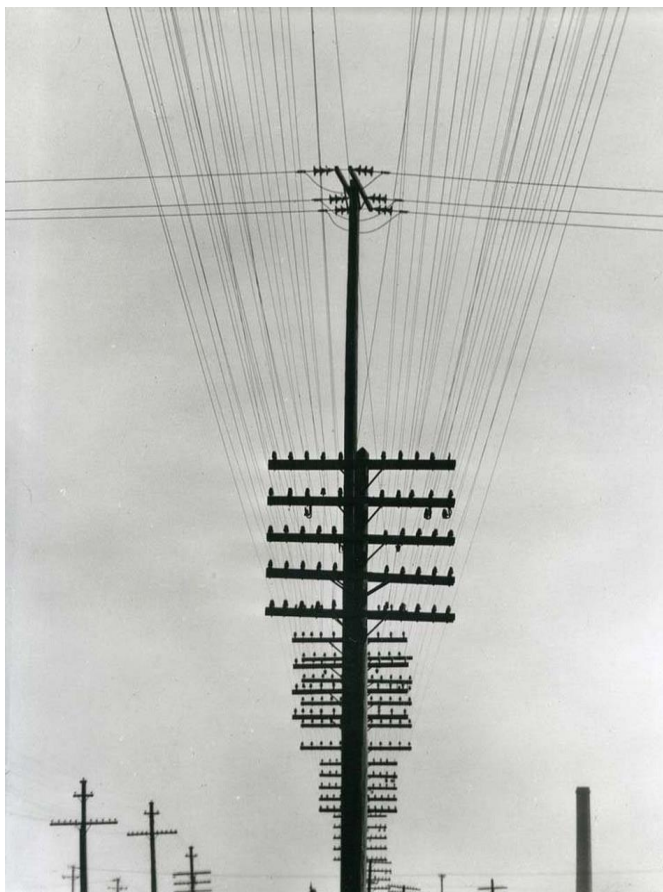


Figura 3. *Postes con cables telefónicos.* Tina Modotti. Ca. 1924. Fototeca Nacional.

Lluvia

Burbujitas que estallan
en el mojado asfalto
Resbaló un caballo
Abramos
La lluvia toca a mi ventana
Hay lágrimas de nube en la punta de cada hoja
y gotitas de leche en la punta de tus uñas rosa

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| L | C | S | S | S |
| A | O | O | I | O |
| G | N | B | E | B |
| R | H | R | N | R |
| I | A | E | T | E |
| M | S | L | O | M |
| A | T | A | C | I |
| S | I | S | O | C |
| E | O | V | R | O |
| N | R | I | R | R |
| T | E | D | E | A |
| U | S | R | R | Z |
| C | B | I | L | O |
| A | A | E | A | N |
| R | L | R | L | M |
| A | A | A | L | O |
| | E | S | U | J |
| | L | G | V | A |
| | A | R | I | D |
| | G | I | A | O |
| | U | S | | |
| | A | E | | |
| | | S | | |

Tu cabeza de niño
La frescura de tus labios
y tus ojos grises perdidos en los cabellos
Resbala el agua en los alambres del teléfono
Notas incoloras sobre las líneas negras
A veces caen
y tu dedo queda prendido
A la tecla

YA NO SÉ SI ES TU VOZ O EL CANTAR DE LAS NUBES

México, 10-17



Figura 4. *Sin título.*
Ramón Alva de la Canal.
S. f. Tinta sobre papel.

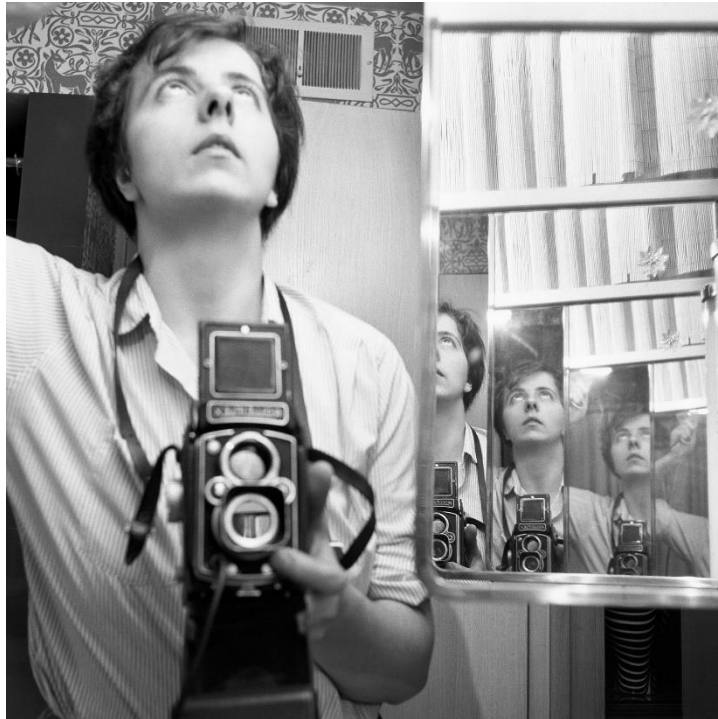


Figura 5. *Autorretrato*.
Vivian Meier. 1956.
Colección Malloof,
Galería Howard
Greenberg.

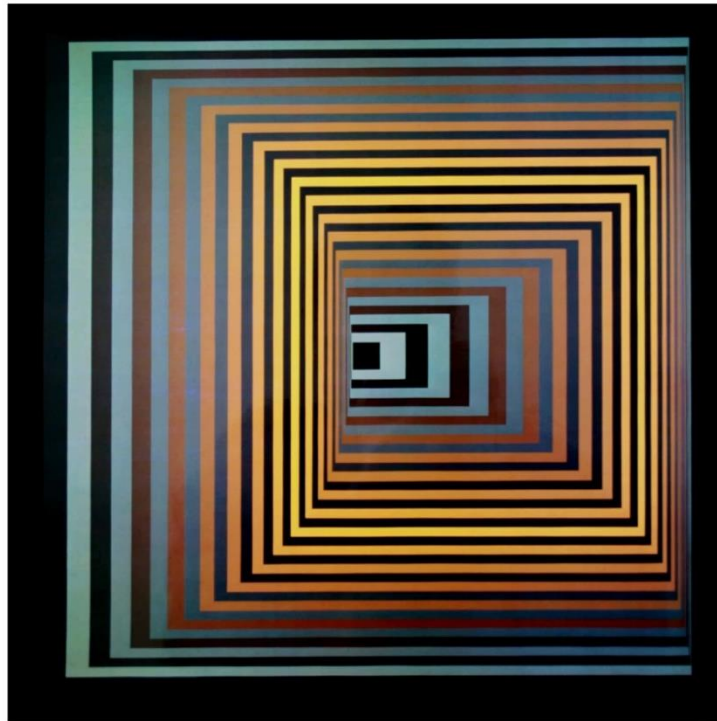


Figura 6. *Vonal FEGN*. Victor
Vasarely. Ca. 1964.
41 x 41 cm.

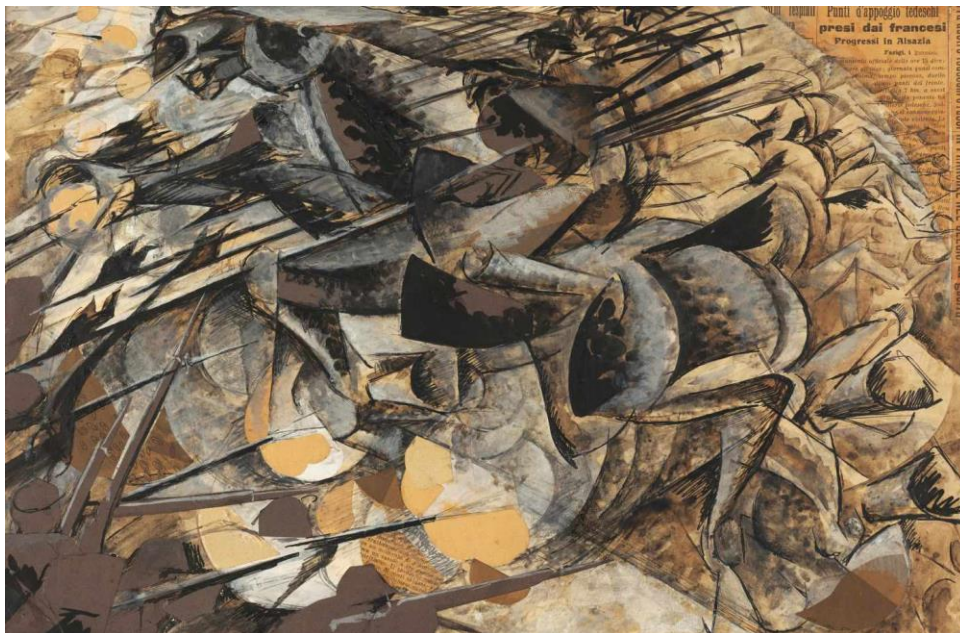




Figura 8. *Folio 11* del libro *Mirskontsa*. Natalia Goncharova. 1912. Litografía. 18. 6 x 14.5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York

Referencias

- BOLAÑO, Roberto. “Tres estridentistas en 1976. Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide”. *Plural*, no. 62, 1976, pp. 48-52. En VELA, Arqueles. *La Señorita Etcétera: facsímil de la primera edición [1922]*. 2020.
- COPLESTON, Frederick. *Historia de la filosofía. Vol. I. Grecia y Roma*. Traducción Juan Manuel García de la Mora. Ariel, España, 4ª ed., 1994.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Traducción Roser Berdagué, Planeta, España, 1992.
- ESCALANTE, Evodio. “Los noventa años de ‘Actual No. 1’. Observaciones acerca del manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce”. *Signos Literarios*, no. 15. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2012, pp. 9-30.
- FLORESCANO, Enrique. *Historia de las historias de la nación mexicana*. Taurus, México, 2002.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Teatro reunido*. Editorial Planeta Mexicana, México, 2018.
- JALIFE JACOBO, Anuar. “Radio (1924) de Kyn Taniya. Viajes de un cosmopolita cósmico”. *Blajú*, no. 17, julio-diciembre. México: Universidad Veracruzana, 2022, pp. 53-73.
- LIST ARZUBIDE, Germán. *El movimiento estridentista*. Consejo Nacional de Fomento Educativo, México, 1986.
- LÓPEZ, Damián. “La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica”. *Historiografías*, no. 1, 2011, pp. 35-52.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Actual No. 1*. 1921.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*. Andrés Botas e Hijo, México, 1924.
- MATA, Oscar. “¡Que viva el mole de guajolote!: la risa estridentista”. *Tema y variaciones de literatura*, no. 29, 2007, pp. 59-73. [En línea]. <https://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2722?show=full>. (Consultado el 26 de enero de 2024).

MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en COSÍO VILLEGAS, Daniel (coord.). *Historia general de México. Vol. 2.* El Colegio de México, México, 1994, pp. 1375-1548

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte.* Selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet, Gustavo Gili. (Colección Comunicación Visual).

NANNI, Luciano. *De la Poética. Cómo nace y vive una obra de arte.* Traducción Hugo Leyva Sánchez. Silla Vacía, México, 2022. (Colección Estética, arte y comunicación).

NANNI, Luciano. *El silencio de Hermes.* Traducción Hugo Leyva Sánchez, Silla Vacía, México, 2019. (Colección Estética, arte y comunicación).

PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica.* Nueva Visión, Buenos Aires, s.f., (Colección de semiología y epistemología).

PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos.* Siglo XXI, México, 2001.

PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales.* Traducción Ricardo Pochtar, Taurus, España, 1979.

QUINTANILLA, Luis. *Avión (1917 -Poemas- 1923).* Editorial CVLTURA, México, 1923.

QUINTANILLA, Luis. *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes.* Editorial Malpaís, México, 2014.

RASHKIN, Elissa. “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional”. *LiminaR, Estudio sociales y Humanísticos*, vol. XIII, no. 1, México, 2015, pp. 90-101.

RASHKIN, Elissa Joy. “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social.” *Intersticios sociales*, no. 4. El Colegio de Jalisco, Zapopan, 2012, pp. 1-30.

SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia.* Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968. [En línea]. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-estridentismo-o-una-literatura-de-la-estrategia-102883> (Consultado el 6 de febrero del 2024).

SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.

SELIGSON, Esther. *Cuentos reunidos*. Selección Geney Beltrán Félix. Malpaso, México, 2017.

TORRES MOJICA, Tarik. “El Estridentismo: una mirada sobre la vanguardia literaria en México”. *AlterTexto*, vol. 6, julio-diciembre. Universidad Iberoamericana, México, 2014, pp. 20-32.

VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina. *Nacionalismo y educación en México*. El Colegio de México, México, 1970.

VELA, Arqueles. *La Señorita Etcétera: facsímil de la primera edición [1922]*. Edición preparada por Rose Corral, El Colegio de México, México, 2020.

Referencias de imágenes por orden de aparición

ALVA DE LA CANAL, Ramón. *El edificio del movimiento estridentista*. Obtenida en <https://www.cultura.gob.mx/mexico1900-1950/artistas/detalle/?id=4#:~:text=Fund%C3%B3%20junto%20con%20otros%20autores%20importantes%20como%20Manuel,industria%20la%20m%C3%A1quina%20en%20fin%20la%20vida%20moderna>, el 22 de septiembre de 2024.

REVUELTAS, Fermín. *Andamios exteriores*. Obtenida en https://www.wikidata.org/wiki/Q28802734#/media/File:Ferm%C3%ADn_Revueltas_-_Outdoor_Scaffolding_-_Google_Art_Project.jpg, el 22 de septiembre de 2024.

MODOTTI, Tina. *Postes con cables telefónicos*. Obtenida en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53561, el 21 de septiembre de 2024.

ALVA DE LA CANAL, Ramón, *Sin título*, s.f. Obtenida en <https://academiadeartes.org.mx/miembros/alva-de-la-canal-ramon/#group-1>, el 21 de septiembre de 2024.

MEIER, Vivian. *Autorretrato*. 1956. Obtenida en <https://flashbak.com/vivian-maier-lost-photographs-of-1950s-new-york-397771/>, el 22 de septiembre de 2024.

VASARELY, Victor. *Vonal FEGN*. Ca. 1964. Obtenida en <https://www.pinterest.com/pin/638526053409263092/>, el 22 de septiembre de 2024

BOCCIONI, Umberto. *La carga de los lanceros*. 1915. Obtenida en <https://santhatela.com.br/umberto-boccioni/boccioni-a-carga-dos-lanceiros-1915/>, el 22 de septiembre de 2024.

GONCHAROVA, Natalia. *Folio 11* del libro *Mirskontsa*. 1912. Obtenida en https://www.moma.org/collection/works/13399?artist_id=2229&page=1&sov_referrer=artist, el 22 de septiembre de 2024.