

Resumen del artículo

La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social

Elissa J. Rashkin

Al concluirse la etapa bélica de la revolución mexicana en 1920, se inició una época de renovación que abarcó diversos campos del quehacer cultural. Al mismo tiempo, florecieron movimientos sociales que reivindicaron los ideales revolucionarios de libertad y justicia social cuyo poder convocatorio reflejaba tanto las condiciones de desigualdad que aún perduraban como el empoderamiento de los sectores oprimidos y la formación de nuevas identidades colectivas. En este contexto, el *estridentismo* surgió como un movimiento literario y artístico que rompió con los cánones estéticos establecidos, y a la vez promovió ideales sociales progresistas. Este artículo analiza la poesía estridentista como parte de la amplia gama de la literatura de la izquierda, para explorar la multifacética relación entre vanguardismos culturales y sociales en ella, además de las diversas maneras en que los poetas expresaron su identificación con la revolución y sus transformaciones durante los turbulentos años veinte.

Abstract

The end of the combat phase of the Mexican Revolution in 1920 ushered in an era of renovation in diverse areas of cultural activity, and at the same time, saw the emergence of social movements based on the revolutionary ideals of freedom and social justice. The mass appeal of these movements reflected persistent conditions of inequality, but also the empowerment of oppressed groups and the formation of new collective identities. In this context, Stridentism (*estridentismo*) arose as a literary and artistic movement that broke with established aesthetic canons even as it promoted progressive social ideals. This article examines Stridentist poetry as part of a spectrum of leftist literature, in order to explore the multifaceted relationships between

Palabras clave:

Estridentismo, literatura vanguardista, movimientos sociales, Manuel Maples Arce, revolución mexicana.

Keywords:

Stridentism, avant-gardes, social movements, Manuel Maples Arce, Mexican Revolution.

cultural and social vanguards as well as some of the many ways in which poets interpreted and expressed their identification with the Revolution during the turbulent 1920s.

La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social

Al concluir la etapa bélica de la revolución mexicana en 1920 se inició una época de renovación en el país que abarcó diversos campos de quehacer cultural: educación, teatro, danza, arqueología, artes plásticas, literatura, etc. Al mismo tiempo florecieron múltiples movimientos sociales entre los que sobresalen el de obreros y campesinos, el feminismo, las organizaciones de inquilinos y otros, que reivindicaron los ideales revolucionarios de libertad y justicia social. El poder convocatorio de estos movimientos reflejaba tanto las condiciones de desigualdad que aún perduraban después de la revolución, como el empoderamiento de los sectores oprimidos y la formación de nuevas identidades colectivas.

En este contexto, el estridentismo surgió en 1921 como un movimiento artístico de vanguardia que rompió con los cánones estéticos establecidos, a la vez que promovía ideales sociales progresistas. Los estridentistas criticaron lo que consideraban la persistencia de las manifestaciones culturales del porfiriato —elitistas y conservadoras— en la nueva sociedad posrevolucionaria. En su manifiesto fundacional del movimiento, *Actual* No. 1, Manuel Maples Arce anunciaba: “Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la ‘nada oficial de libros, exposiciones y teatro’”. En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada”.¹ A partir de ese llamado inicial, la autoimagen del grupo

- 1 Manuel Maples Arce. *Actual*. 1921. Cit. por Luis Mario Schneider. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Conaculta, 1997, pp. 267-275. La bibliografía sobre el estridentismo es extensa; además del libro pionero de Schneider, citaremos sólo algunos textos recientes: Evodio Escalante. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Conaculta-Ediciones sin Nombre, 2002; Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. 2ª ed. México: Tierra Firme-FCE, 2002; Clemencia Corte Velasco. *La poética del estridentismo ante la crítica*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003; Rubén Gallo. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005; Silvia Pappe. *Estridentópolis. Urbanización y montaje*. México: UAM, 2006; Linda Klich. “Revolution and Utopia, Estridentismo and the Visual Arts, 1921-1927”. Nueva

York: New York University, 2008 (tesis de doctorado); y el catálogo *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. México: Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2010.

2 Roberto Bolaño. “Arqueles Vela”. *La Palabra y el Hombre*. Xalapa, Universidad Veracruzana, núm. 40, octubre-diciembre de 1981, p. 88.

3 Para el contexto europeo, dos trabajos interesantes son Marjorie Perloff. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 2003; y Martin Puchner. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2006.

4 El presente texto retoma algunas ideas exploradas en mi libro *The Stridentist Movement in México: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Lanham: Lexington Books-Rowman and Littlefield, 2009. Agradezco el apoyo de Homero Ávila Landa en la elaboración de esta versión.

se desarrolló en el sentido de una revolución radical vista como necesaria en el campo de la cultura. O bien, como expresó el escritor Arqueles Vela años después en entrevista con Roberto Bolaño: “Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana”.²

Aunque la relación entre vanguardismo estético-cultural y radicalismo social en el siglo xx nos puede parecer casi natural, en realidad las ideologías de la época se expresaban por medio de una multiplicidad de opciones artísticas y literarias. Los futurismos italiano y ruso, asociados con el fascismo y el comunismo respectivamente, ejemplifican la complejidad de esa relación. Ambos movimientos –con sus inevitables diferencias internas– procuraban ir más allá de la expresión artística para transformar la sociedad y la vida cotidiana. No obstante, el hecho de que Mussolini se desasociara de las propuestas del líder futurista F. T. Marinetti y que el gobierno soviético rechazara el futurismo a favor del realismo socialista, señala la ambigüedad inherente en este tipo de compromiso.³ El caso de los poetas mexicanos de vanguardia, consideramos, es igualmente complejo. Como veremos, no había una sola sino diversas maneras de expresar su identificación con la revolución y sus ideales.

Aunque el enfoque de este trabajo es el lenguaje poético estridentista como fenómeno histórico-cultural, también se toman en cuenta elementos contextuales como los debates en torno del papel social de la literatura y las artes, la participación política de Maples Arce, Germán List Arzubide y otros estridentistas en el recién fundado Partido Comunista Mexicano, los gobiernos locales posrevolucionarios y sus políticas culturales, y los vínculos transnacionales entre movimientos vanguardistas y otras organizaciones culturales de la izquierda. Por otra parte, el análisis de los textos *Urbe* (1924) de Maples Arce, *Plebe* (1925) de List Arzubide y *Sangre roja* (1924) de Carlos Gutiérrez Cruz nos permite reflexionar acerca de las posibles afinidades, diferencias y contradicciones entre las luchas sociales de las masas y las luchas creativas de los poetas en su doble compromiso con su arte y sus principios ideológicos.⁴

Literatura viril, literatura afeminada: la polémica de 1925

La relación entre arte e ideología fue un debate fundamental en los años veinte. Con el triunfo de la revolución, la mayoría de los escritores e intelectuales del país sentía que el arte tenía un papel importante que jugar en la reconstrucción de la nación. Muchos, sobre todo los que participaron en el conflicto armado, argumentaron que lo estético y lo político eran inseparables. Entre los artistas plásticos este debate generó una gama interesante de opciones: desde la propaganda socialista hasta el neoindigenismo, desde celebraciones de culturas y tradiciones populares hasta conceptos cosmopolitas que incorporaban el ambiente tecnológico moderno.

En el campo literario también surgieron discusiones que se tornaron especialmente violentas en la notoria polémica de 1925, cuando el fervor revolucionario se mezclaba con una virulenta retórica homofóbica. Surgió entonces una división entre nacionalistas como Carlos Gutiérrez Cruz, autor de artículos como “Literatura con sexo y sin sexo”, “Los poetas jóvenes sin sexo” y “Poetas afeminados y filósofos indigestos”, y universalistas como Salvador Novo, cuya homosexualidad era ya un secreto a voces.⁵ La polémica ocupó las páginas de *El Universal Ilustrado* y otros periódicos metropolitanos e involucró a casi todos los escritores célebres de la época, muchos de los cuales asumieron una posición simplista resumida por Guillermo Sheridan en los términos siguientes: “el escritor debe ser la conciencia social del pueblo y el que no lo acepte así es ‘mariquita’”.⁶ Los escritores que fueron el blanco de este ataque, por su parte, sostenían que la literatura revolucionaria no se definía por su contenido nacionalista o proletario sino por su aportación a la renovación cultural basada en valores artísticos universales. Ellos también adoptaron términos violentos para defender su posición, la cual, a pesar de ser perseguida en el corto plazo, después llegaría a ser hegemónica.

Desde un principio los estridentistas, hombres de izquierda, se alinearon con el bloque que abogaba por la utilidad social del arte y recurría al ataque

- 5 Respecto de las intervenciones de Gutiérrez Cruz véase Rosa García Gutiérrez. “¿Hubo una poesía de la Revolución Mexicana?”. *Foro Hispánico. El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910- 2000)*. Amsterdam, Rodopi, núm. 1, vol. 22, agosto de 2002, p. 41. Sobre Novo véase su autobiografía *La estatua de sal*. México: Conaculta, 1998; y Carlos Monsiváis. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Era, 2000.
- 6 Guillermo Sheridan. “Nacionalismo y literatura en México. La polémica de 1932”. México: UNAM, 1998 (tesis de doctorado), pp. 41-42.

7 Véase las críticas hechas por Daniel Balderston. "Poetry, Revolution, Homophobia: Polemics from the Mexican Revolution". Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (coords.). *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University Press, 1998, pp. 57-75. Véase también Rashkin, *op. cit.*, pp. 133-153, sobre las actitudes del movimiento respecto de cuestiones de género y sexualidad, donde se destaca el agitado contexto histórico-social como terreno fértil de ambivalencia y contradicción.

homofóbico *ad hominem* para reforzar su posición.⁷ Al mismo tiempo tenían que enfrentar la cuestión de cómo la teoría vanguardista, que veía el arte como "creación pura" que no debe reproducir ni interpretar a la realidad externa, podría acomodar el compromiso social exigido por la revolución. Durante los años activos del movimiento pasarían visiblemente de la postura expresada en *Actual*, cuyo enfoque principal fue la renovación estética, al compromiso social de *Horizonte*, la revista que publicaron en Xalapa, Veracruz, como parte central de su participación en el gobierno estatal progresista del general Heriberto Jara durante 1926-1927. Pero esta trayectoria no fue ni directa ni uniforme y los estridentistas individuales frecuentemente llegaron a soluciones distintas. No hubo, pues, ningún manifiesto abogando por una ideología específica, ni un programa común.

El libro *Urbe: súper-poema bolchevique en 5 cantos* de Maples Arce publicado en México en 1924, se considera una de las obras más logradas del estridentismo y a la vez una de las manifestaciones más claras –aparentemente– de la ideología política del movimiento. En este poema, inspirado en una multitudinaria manifestación obrera, Maples Arce reflexiona sobre el ambiente de lucha y activismo que se había adueñado del escenario nacional en ese momento, sin perder de vista su visión e idiosincrasia personal como artista de vanguardia. Por ello, la compleja interacción entre elementos exteriores e interiores en la obra nos sirve como caso ejemplar para desenmarañar la relación poesía-política en el pensamiento estridentista.

8 En *Soberana juventud*, Maples Arce escribe: "En medio de mis preocupaciones sufrí los desgarramientos de nuestra vida civil, y sus hondas vibraciones repercutieron en mi emoción. Así era la vida mexicana, y, en mi juventud, yo me sentía su profeta". Madrid: Plenitud, 1967, p. 147.

***Urbe: el poeta como profeta*⁸**

El segundo libro de poesía estridentista de Maples Arce –después de *Andamios interiores* de 1922–, *Urbe*, tuvo su génesis en uno de los momentos históricos definitivos para la nación y el Estado posrevolucionario. Con el fin de la administración de Álvaro Obregón y la llegada de Plutarco Elías Calles a la presidencia en 1924, el movimiento obrero intensificaba sus actividades y gozaba de reconocimiento oficial. La Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), encabezada por Luis N. Morones, se

institucionalizó como la organización obrera oficial del nuevo régimen; pero la insatisfacción que algunos sindicalistas sentía con la confederación y su líder se expresaba en una reinterpretación popular de sus siglas: “Cómo Robó el Oro Morones”. La Constitución de 1917, junto con leyes estatales y federales, establecieron los derechos legales de los obreros, pero el contraste entre la afirmación teórica de sus derechos y la dificultad de defenderlos en la práctica provocó un incremento en los conflictos laborales.

El número de huelgas creció exponencialmente en esos años. En muchos casos surgieron pugnas entre los trabajadores “amarillos” adscritos a la CROM, los sindicatos “rojos” afiliados al Partido Comunista y las agrupaciones “blancas” impuestas por algunas empresas con el fin de crear divisiones y debilitar la organización obrera. Algunas veces estos conflictos llegaban a la violencia, circunstancia explotada por las compañías como pretexto para rechazar cualquier tipo de negociación. Además, aunque se formaron juntas de conciliación y arbitraje en los niveles local, estatal y federal, las empresas casi siempre apelaron cualquier resolución desfavorable, lo que resultó en amparos y procesos legales interminables que exprimieron los recursos de las agrupaciones obreras.

A pesar de los obstáculos que el movimiento obrero enfrentó en su lucha por transformar las condiciones del trabajo, las décadas de los veinte y treinta han sido vistas, con justicia, como el apogeo del obrerismo en México. Casi todos los sectores eran organizados, desde los trabajadores fabriles y transportistas, hasta los inquilinos, pintores, escritores, prostitutas y desempleados. Al iniciarse la rebelión militar liderada por Adolfo de la Huerta contra el presidente Obregón a finales de 1923, la mayor parte de las organizaciones obreras apoyaron al gobierno, algunas veces con su participación en el combate, lo que les hizo ganar considerable capital político en los años siguientes.⁹ Incluso los intelectuales comunistas, cuyo partido sería prohibido antes del fin de la década, apoyaron al gobierno en contra de la insurgencia “contrarrevolucionaria”, postura que consideraban como la mejor opción para avanzar la causa obrera y la justicia social.

9 La rebelión delahuertista a nivel nacional fue una reacción a la política antidemocrática del gobierno central en torno de las elecciones presidenciales. Sin embargo, en las regiones adquirió otros significados; por ejemplo, en Veracruz se convirtió en sangrienta reacción de los terratenientes al naciente movimiento agrarista.

Maples Arce empezó a escribir *Urbe* a mediados del año de 1923, cuando el régimen obregonista estaba llegando a su fin. El ambiente nacional estaba tenso debido a las inminentes elecciones presidenciales, en cuya descripción no figura el calificativo de *democráticas* ya que Obregón había elegido abiertamente a Calles como su sucesor. Maples Arce, interesado por igual en los procesos políticos y en las nuevas tendencias en el arte y la poesía, solía asistir a las sesiones del Congreso y observaba las luchas de poder entre las diferentes facciones, luchas que en ocasiones pasaron del combate verbal a los balazos. La estabilidad aún se veía muy lejos y la sociedad mexicana se encontraba en constante estado de agitación.

En *Soberana juventud*, su autobiografía, Maples Arce recuerda que al caminar hacia su casa un primero de mayo fue arrastrado por una gran manifestación obrera que llenaba todas las calles de la ciudad. Le rebasaron entonces tremendas olas de trabajadores, vestidos de overol, portando banderas rojinegras y gritando lemas revolucionarios. “Sentía la impresión de lo que estaba pasando”, escribe,

la fiesta de los trabajadores llegaba como una apoteosis hasta mi corazón. Me parecía bello aquel desfile interminable bajo el sol deslustrado de la tarde. Mi espíritu, lleno de las inquietudes del instante, me sugería esas resonancias. Así, me fui pensando y soñando a través de la ciudad, integrado a la marcha gloriosa de los obreros.¹⁰

10 Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 147.

Al llegar a casa empezó a escribir *Urbe*, “un canto en que latía la esperanza y la desesperación”.¹¹ El recuerdo expresa solidaridad y separación al mismo tiempo, pues aunque el poeta se integró a la marcha para caminar a su casa, manifestando claramente su simpatía hacia la causa obrera, no dejó de representarse como un observador ante un espectáculo maravilloso y ajeno.

11 *Ibid.*, p. 148.

Con la publicación de *Urbe*, con su subtítulo hiperbólico y su dedicatoria “A los obreros de México”, Maples Arce ganaría el título, por lo menos entre sus admiradores, de “el poeta de la revolución”. Sin embargo, el poema

refleja tanto la dualidad *yo solidario-yo observador* indicada en su recuerdo posterior de la marcha, como su ambivalencia respecto a los acontecimientos del temprano periodo posrevolucionario. Por un lado, el activismo de los obreros era fuente de profunda inspiración; por otro, la persistencia de la violencia e inestabilidad le provocó sensaciones de desasosiego. La “esperanza y la desesperación” eran los dos lados de la misma moneda. Por ello, no es en realidad el obrerismo militante lo que estructura el poema, sino un complejo paisaje emocional relacionado de manera subjetiva con el entorno físico y social.

“Canto I” de *Urbe* inicia con una declaración de intento que recuerda a Walt Whitman –quien de hecho entra unas líneas después–:

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.¹²

Asimismo, el telón se levanta sobre una escena sumamente estridentista: el paisaje urbano, pulsando ruidos mecánicos, alas y además, explosiones teóricas: “un poco más allá / en el plano espacial / de Whitman y de Turner / y un poco más acá / de Maples Arce”. Después de la auto-referencia, otro elemento entra al escenario: “Los pulmones de Rusia / soplan hacia nosotros / el viento de la revolución social”. Maples Arce se posiciona como la voz elegida de este momento histórico, por medio de un insulto dirigido a sus rivales: “Los asalta braguetas literarios / nada comprenderán / de esta nueva belleza / sudorosa del siglo”.¹³ La polémica oposición entre poetas “viriles” y “afeminados” señalada por el despectivo

12 Manuel Maples Arce. *Urbe: súper-poema bolchevique en 5 cantos*. México: Botas, 1924. Reproducido en Schneider, *op. cit.*, p. 427.

13 *Idem.*

14 Blaise Cendrars. *Profond aujourd'hui*. París: A la Belle Édition, 1917.

15 Cabe señalar que aquí como en muchos otros textos de la época, el sujeto activo, revolucionario o no, es siempre masculino. Sin embargo, su visión algo convencional de los papeles de género no impidieron a los estridentistas de apreciar, incluir en sus actividades y promover el trabajo de mujeres rebeldes y creadoras, entre ellas, Tina Modotti, Lola Cueto, Adela Sequeyro, Graciela Amador y Concha Michel.

16 Maples Arce, *Urbe...*, p. 431.

“asalta braguetas”, se refuerza unas líneas después con un fragmento tomado del *Profond Aujourd'hui* de Blaise Cendrars: “Y la fiebre sexual / de las fábricas”.¹⁴ La masculinidad revolucionaria, en estas líneas, está asociada no con los literatos sino con los obreros y, al mismo tiempo, con el poeta mismo, la voz profética del nuevo siglo.¹⁵

La lucha de clases se desenvuelve como espectáculo dramático, lleno de carga erótica; su escenario es la ciudad emergente, la metrópoli. Cabe aclarar que no se trata de la ciudad de México, por lo menos no de manera literal. Más bien, las imágenes porteñas nos remiten a los orígenes veracruzanos de su autor, quien estudió la preparatoria en el puerto de Veracruz, pero a la vez impiden la lectura de *Urbe* como el retrato de alguna ciudad en específico. En cambio, el lugar se presenta como un mosaico alucinante de barcos, trenes, cables telefónicos, tranvías, escaparates; una ciudad internacional, ahora conectada por los interoceánicos a algún “remoto meridiano”, ahora hundida en una “noche tarahumara” con “Ocotlán / allá lejos”. Un paisaje mexicano, pues, en pleno proceso revolucionario, sacudido por la lucha obrera, los cambios tecnológicos y sociales.

El movimiento obrero, que ya formó parte del paisaje urbano moderno en el primer libro vanguardista de Maples Arce, *Andamios interiores* (1922), pasa a primer plano en *Urbe*: “Oh la pobre ciudad sindicalista / andamiada / de hurras y de gritos”.¹⁶ Los obreros mexicanos toman la forma de grandes masas: “la muchedumbre sonora / hoy rebasa las plazas comunales” (Canto II); “No temas, es la ola romántica de las multitudes” (II); “Los ríos de blusas azules / desbordan las esclusas de las fábricas” (IV). Estas “olas” y “ríos” humanos forman parte integral de un paisaje que en sí resulta ser participante activo en la insurrección popular:

y los árboles agitadores
manotean sus discursos en la acera.
Los huelguistas se arrojan
pedradas y denuestos,

y la vida, es una tumultuosa
conversión hacia la izquierda.¹⁷

17 Ibid., p. 432.

Esta epopeya también tiene sus villanos: primero, los “burgueses ladrones” que “se echarán a temblar / por los caudales / que robaron al pueblo”, luego también los políticos que hablan en nombre del pueblo pero en realidad sólo defienden sus propios intereses. En unas estrofas referentes a ellos, la voz de Maples es firme y acusadora:

Hay oleadas de sangre y nubarrones de odio.

Desolación

Los discursos marihuanos
de los diputados
salpicaron de mierda su recuerdo,
pero,
sobre las multitudes de mi alma
se ha despeñado su ternura.¹⁸

18 Ibid., p. 434.

Los políticos, entonces, no representaban a las multitudes sino que eran antagónicos a ellas. En cambio, la ubicación de las mismas multitudes en el alma del poeta implica una posición de identificación y solidaridad. El verso, a la vez “personal” y “político”, ejemplifica la manera en que en *Urbe*, Maples Arce proclama su adhesión a la causa obrera sin dejar atrás sus preocupaciones íntimas: la memoria, el deseo, la nostalgia, el insomnio y la soledad se entrelazan con los acontecimientos del mundo externo. De hecho, el “Canto II” inicia con la aseveración de que: “Esta nueva profundidad del panorama / es una proyección hacia los espejismos interiores”.¹⁹ A diferencia del tipo de poesía militante que subordina al individuo a la colectividad o le identifica solamente con sus condiciones materiales, la obra de Maples Arce afirma la autonomía de la psique, de manera que el texto,

19 Ibid., p. 429.

en términos ideológicos, se vuelve bastante heterodoxo además de ambivalente.

Ejemplo de esta ambivalencia son las dos versiones que Maples Arce ofrece del viento ruso que sopla sobre México. En el “Canto I”, este es el viento de la revolución social, pero para el “Canto IV” se ha transformado en el viento “de las grandes tragedias”.²⁰ No sabemos si este sentido trágico, junto con la melancolía que sobresale en muchos de los versos, provienen de eventos relacionados a la revolución mexicana o la rusa, o si más bien son consecuencia de dramas personales y distintos.

De hecho, como observa Evodio Escalante, la lectura de la narrativa “personal” en relación con la “política” hace resaltar la sombría tensión del poema. En la medida que aumenta la fuerza de la lucha colectiva, la economía libidinal disminuye; se sacrifica el ser amado y se convierte en recuerdo, nostálgico y distante.²¹ Los versos iniciales, como hemos visto, identifican el ardor de la ciudad insurrecta con el deseo sexual y romántico; pero con el desarrollo del texto, el objeto de deseo se vuelve cada vez más elusivo. Así, en el “canto III”, durante un episodio de violencia política, “alguna novia blanca / se deshoja”; en el “canto IV”, “Sus palabras de oro / criban en mi memoria”.²² Además, la tragedia personal se asocia con la catástrofe general:

Dios mío,
y de todo este desastre
sólo unos cuantos pedazos
blancos,
de su recuerdo,
se me han quedado entre las manos.²³

Al llegar al canto V, el tema romántico ya ha desaparecido y deja como única huella la invocación del nombre de una mujer: “Pobre Celia María Dolores / el panorama está dentro de nosotros”.

20 García Gutiérrez nota que los modelos estéticos derivados de la revolución rusa circularon ampliamente en México a partir de 1923 (*op. cit.*, p. 41). Las referencias a Rusia en *Urbe* reflejan la importancia del modelo soviético como concepto –no necesariamente como realidad– que influía en la vida intelectual en México durante los años veinte. Destacan en este sentido las políticas culturales del ministro de educación soviético Anatoli Lunacharski y la experimentación formal de creadores como el poeta futurista Vladimir Maiakovski (quien visitó a México en 1925) y el cineasta Sergei Eisenstein, director de *La huelga* (1924) y *El acorazado Potemkin* (1925), quien filmaría su inconclusa cinta *¡Qué viva México!* en este país a principios de los años treinta.

21 “La catástrofe amorosa, como se ve, rima con la catástrofe social, y con la emergencia de un nuevo sujeto colectivo que convierte al amor romántico, individualista, en una verdadera antigualla”. Escalante, *op. cit.*, p. 57.

22 Maples Arce, *Urbe...*, pp. 431-432.

23 *Ibid.*, p. 433.

La sensación de inestabilidad que proyectan estos versos también permea el poema entero, como para decir que la lucha contra el antiguo régimen no fue solamente un fenómeno social y político sino también psicológico, una transformación interior realizada en el plano íntimo de la percepción y el deseo. Clemencia Corte Velasco, en su interpretación de *Urbe*, destaca las oposiciones entre el individuo y la sociedad o entre optimismo y pesimismo.²⁴ Sin embargo, estos binarismos no son absolutos sino fluidos y mutables; son, más bien, variaciones de ánimo y perspectiva, en lugar de opuestos irreconciliables. La estructura del poema es la del transcurso de un solo día, desde el optimismo y energía de la mañana, pasando por las crecientes sombras de mediodía y tarde, para entrar a la noche con sus evocaciones arcaicas de peligro. El poema termina al amanecer, una nueva aurora cuyos resultados aún están indeterminados:

Las calles
sonoras y desiertas,
son ríos de sombra
que van a dar al mar,
y el cielo, deshilachado,
es la nueva
bandera,
que flamea,
sobre la ciudad.²⁵

En este punto, la bravura del subtítulo del poema queda bastante socavada, puesto que el cielo “deshilachado” preside sobre un paisaje desolado y casi apocalíptico.²⁶ No obstante, esta imagen final no alude solamente a la destrucción sino también a la resurrección. Asimismo, si a partir de ella se visualiza la salida del sol tiñendo al cielo de rojo brillante, color asociado también con la lucha obrera, entonces se convierte en imagen, si no de triunfo, por lo menos de fe y la posibilidad de redención.

24 Corte Velasco, *op. cit.*, p. 121.

25 Maples Arce, *Urbe...*, p. 434.

26 Véase Escalante, *op. cit.*, p. 61.

27 Talentoso pintor y grabador de origen francés; participante en el muralismo y el estridentismo al lado de Diego Rivera, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal y otros artistas plásticos. Véanse Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México: Domés, 1985; y el catálogo *México en la obra de Jean Charlot*. México: Museo Estudio Diego Rivera, 1994.

Paralelo al texto de Maples Arce, los grabados del joven pintor Jean Charlot²⁷ expresan un profundo sentido de inestabilidad y ambivalencia en su representación de la modernidad y la modernización. En la portada de *Urbe*, dos edificios, gruesos e irregulares, impresos en tinta roja, sugieren la inmensidad del paisaje urbano; debajo de ellos, líneas diagonales apuntan hacia el título de la obra, cuyas letras blancas sobresalen debido al relieve rojo que contrasta con el fondo negro. En la parte superior de la página, la tipografía del nombre del autor distribuida sobre dos círculos que sugieren ruedas, implica movimiento, mientras en la parte inferior las líneas horizontales del texto le dan peso y equilibrio. Esta interacción entre solidez y movimiento se repite en los cinco grabados en madera incluidos dentro del libro, cada uno de los cuales corresponde a uno de los cantos. Estas imágenes forman una narrativa visual independiente, aunque paralela, que complementa en lugar de ilustrar el poema.

En el grabado que acompaña al “Canto I”, dos enormes edificios se elevan sobre un paisaje casi plano, poblado con pequeñas figuritas blancas. Por encima, entre las dos torres, flota un pequeño globo de aire caliente cuya ligereza y fragilidad contrasta notablemente con el tamaño y solidez de los edificios. Tanto los rascacielos como los globos —precursores del transporte aéreo— simbolizan la modernidad y, sin embargo, hay una tensión entre ellos que persiste a lo largo del libro. En la imagen que precede al “Canto II”, una forma geométrica sólida parecida a un martillo, se cierne sobre un paisaje urbano donde edificios rectangulares, atravesados por puntos blancos que sugieren ventanas iluminadas, se inclinan diagonalmente sobre un fondo negro. Dentro de estos dos bloques semisólidos nuevamente vemos pequeñas figuras, en este caso, un Pegaso y una persona sentada sosteniendo una lira. Estas figuras ligeras y curvas juegan con la imaginería neoclásica del modernismo, escuela poética rechazada y a veces ridiculizada por los estridentistas. Los bloques pesados contrastan con ellas, pero la realidad material que invocan, a pesar de su solidez formal, es inestable: se inclina el paisaje urbano, y el martillo en forma abstracta queda suspendido sobre la ciudad con un vago indicio de amenaza.

En el siguiente grabado una pequeña figura agita un pañuelo hacia el locomotor que pasa sobre un puente. Muy abajo del tren, la figura humana casi se diluye en la insignificancia, lo que nos remite a las masas mexicanas para quienes las innovaciones tecnológicas —el transporte en este caso— quedaron en gran medida fuera de su alcance.²⁸ ¿Es la figura de Charlot un espectador indiferente, quien saluda amablemente a los viajeros que le rebasan a alta velocidad? ¿O es, quizás, el poeta Maples Arce, para quien invariablemente los trenes simbolizan despedidas y abandono? En cualquier caso, el tren, símbolo de la modernización porfiriana y luego —por su uso militar— de la revolución misma, pasa, indiferente ante las emociones o intenciones del observador.

La cuarta imagen, de composición más serena que las anteriores, muestra una escena marítima: un puerto está iluminado por dos irradiadores de luz que se cruzan en medio de un cielo nocturno. Alrededor de estos ejes blancos el cielo está lleno de estrellas y se trazan los contornos de montañas en el fondo. En el primer plano, dos barcos flotan en una bahía en forma de cuenco; toda la escena así es parecida a un diorama armonioso, de notable tranquilidad. Sin embargo, en el siguiente y último grabado, la proa de un enorme transatlántico eclipsa a las dos figuras suspendidas en el momento de saltar o, quizás, caer al agua. De nuevo, es como si la humanidad estuviera empequeñecida por los artefactos de la innovación tecnológica, es decir, no el paisaje natural del arte romántico, sino el paisaje moderno construido por el hombre.

En los grabados de Charlot no se encuentra referencia alguna al movimiento obrero, el bolchevismo o la revolución. En cambio, reflejan el poema de Maples Arce por medio del ambiente de tensión que crean por medio de contrastes, al mismo tiempo que parecen celebrar “esta nueva belleza/ sudorosa del siglo”. Es interesante, entonces, que en el catálogo de la exposición *Estética socialista en México: siglo xx*, la portada de *Urbe* aparece en la misma página con tres libros publicados más de una década después: *El tren olivo en marcha* (1937) de Roberto Hinojosa, *El octubre español* (1935) de Luis Octavio Madero, y *Sureste proletario* (1935) de Luciano Kublio.²⁹ Las

28 El líder y cronista obrero Rosendo Salazar habla de lo novedoso que fue viajar en tren para él y otros trabajadores que se sumaron a la revolución constitucionalista en 1915: “En México no se viajaba, sólo los poderosos lo hacían por las vías férreas, a caballo, en diligencia”. *La casa del Obrero Mundial*. México: Costa-Amic, 1962, p. 113.

29 *Estética socialista en México: siglo xx*. México: INBA-Museo de Arte Carrillo Gil-RM, 2003, pp. 74-75.

cuatro portadas usan los colores rojo y negro y utilizan la tipografía como elemento clave de la composición gráfica. No obstante, las otras tres utilizan imágenes que hacen explícita su intención militante, mientras que la portada de *Urbe* no se basa en imágenes “proletarias” sino en una geometría formal que juega con la tipografía y el espacio para sugerir la ambivalencia de la modernidad urbana. A pesar de sus colores, la gráfica de Charlot tiene poco en común con el arte de corte socialista tan frecuentemente vista a partir de los años veinte, donde las masas alzan sus puños en solidaridad y rebeldía mientras la trinidad obrero-campesino-soldado, o maestro rural, marcha en armonía hacia el resplandor del futuro. Para Charlot y Maples Arce, el futuro, e incluso el presente, eran más bien inciertos.

El súper – poeta de la revolución

La publicación de *Urbe* fue un triunfo para el estridentismo. En las páginas de *El Universal Ilustrado*, críticos como Manuel Horta y Luis Marín Loya manifestaron su entusiasmo. Horta exclamó: “He aquí un poema que me reconcilia definitivamente con el ‘estridentismo’”.³⁰ Marín Loya, por su parte, en una declaración bien caracterizada por Luis Mario Schneider como carente de proporciones, proclamó a Maples “el poeta más grande que ha dado la revolución mundial: el súper poeta”.³¹ En noviembre, “Corral Rigán,” pseudónimo compartido por Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela, escribió en el mismo periódico, “La Revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escribe la novela de la Revolución”.³²

Este artículo acerca de la influencia de la revolución en la literatura mexicana de cierta manera inauguró la polémica de 1925, debido a que los intelectuales respondieron en diversos periódicos expresando sus ideas acerca de qué significaba ser escritor revolucionario, quién cabía en esta categoría y quién no.³³ El resultado más importante de la polémica, más allá de los montones de palabrería homofóbica que generó, fue sin duda la

- 30 Manuel Horta. “Puntos de vista”. *El Universal Ilustrado*. México, 7 agosto de 1924, p. 16.
- 31 Luis Marín Loya. “Urbe de Manuel Maples Arce”. *El Universal Ilustrado*. México, 31 julio 1924, pp. 2-3; Schneider, *op. cit.*, p. 108.
- 32 Corral Rigán. “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”. *El Universal Ilustrado*. México, 20 noviembre de 1924.
- 33 Véanse Víctor Díaz Arciniega. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. México: FCE, 1989; Schneider. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE, 1975; Schneider, *Estridentismo...*, pp. 122-139; García Gutiérrez, *op. cit.*; y Sheridan, *op. cit.*

consagración de *Los de abajo* como la novela de la revolución, aunque como señala García Gutiérrez, “Rigán” aparentemente consideraba que la obra maestra de Azuela estaba todavía por venir.³⁴ En cualquier caso, llama la atención el hecho de que, para los críticos de 1924, no sólo era posible sino incluso natural considerar que Maples Arce era en la poesía lo que Azuela era en la novela y Rivera en la pintura. No obstante mientras Azuela y Rivera mantendrían esta fama durante décadas, la imagen de Maples Arce como el poeta de la revolución no resultaría tan trascendente y, de hecho, dentro de poco tiempo, quedaría en el olvido.

34 García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 40.

Otro efecto notable de la publicación de *Urbe* fue el impulso que dio a los vínculos entre los estridentistas y grupos e intelectuales socialistas en el extranjero. En 1926, ya en Xalapa, Maples Arce recibió la visita de John Dos Passos, entonces uno de los escritores más célebres de la izquierda literaria en Estados Unidos. A su partida Dos Passos llevó consigo un ejemplar de *Urbe*, el cual tradujo y editó en Nueva York en 1929 con el título de *Metropolis*. La traducción simpática de Dos Passos procura enfatizar la universalidad de la obra original; “noche tarahumara”, por ejemplo, se convierte en “Aztec night” que sustituye a *tarahumara* con el nombre de un pueblo indígena más conocido al lector estadounidense, mientras la frase polémica “asalta braguetas literarios” pierde su carga sexual-homofóbica al ser traducida como “literary inkspitters”. Cabe mencionar que *Metropolis* fue el primero y hasta la fecha el único libro estridentista publicado en inglés; su edición de alta calidad, con frontispicio a color de Fernando Leal, indica el valor que le dieron al texto Dos Passos y sus editores.

Es probable que fueran Dos Passos y *Metropolis* los que introdujeron a Maples Arce a la izquierda cultural estadounidense. En 1935, dos textos de su *Poemas interdictos* (1927) fueron traducidos y publicados en la serie *Poems for a Dime* (Poemas por 10 centavos) editado por el poeta socialista John Wheelwright. Esta serie tenía como fin la promoción de “poesía rebelde”, tema sobre el que Wheelwright también ofrecía un curso por correspondencia. El tomo 4/5 de la serie incluyó “Chants”, poema extenso de David Berenberg, junto con “Revolución” y “Primavera” de Maples

Arce. El resumen biográfico de éste enfatizó el radicalismo del movimiento estridentista y perpetuó la imagen, bastante exagerada, de Maples Arce como poeta militante socialista.

De vuelta a 1924, Katharina Niemeyer escribe que *Urbe* provocó “un considerable aumento de la aceptación del estridentismo como oposición ‘seria’ cuya influencia en el campo literario ya no podía negarse”.³⁵ Al mismo tiempo, dice Niemeyer, sirvió para alimentar la imagen del estridentismo como una vanguardia efectivamente revolucionaria: “Es decir, *Urbe* precisamente no quiere ponerse al servicio de la revolución social proyectada, sino perfilarse como su equivalente en el campo literario”.³⁶ Al aparecer pocos meses antes de la irrupción de los feroces debates de 1925 sobre la relación entre literatura y la revolución, *Urbe* presentó la interpretación de Maples Arce de esa relación: interpretación que trató de conciliar la estética de vanguardia con la política radical, y afirmar el poder del colectivo sin ceder la autonomía del individuo en los terrenos psíquicos de la emoción y la percepción.

Otras visiones desde la izquierda: *Sangre roja y Plebe*

Carlos Gutiérrez Cruz propuso otro modelo de poesía revolucionaria y también se autotituló poeta de la revolución, además de que su estilo populista tuvo, en su momento, gran influencia en el ámbito de la izquierda cultural mexicana. Sus versos aparecieron con cierta frecuencia en publicaciones como *La Voz del Campesino*, periódico de la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz.³⁷ Fueron, además, elogiados por Diego Rivera, quien en 1924 incluyó un fragmento del poema “Al minero...” en uno de los murales que pintó en la Secretaría de Educación Pública. El verso, que aconsejaba a los mineros “Haz puñales/ con todos los metales”, llamaba abiertamente a la revolución violenta, provocó la reprobación tanto por parte de la prensa metropolitana como de las autoridades, quienes obligaron a Rivera a remover las palabras ofensivas de su obra. No obstante, el pintor supuestamente enterró una copia del poema

35 Katharina Niemeyer. “Arte-vida: ¿Ida y vuelta? El caso del estridentismo”. Harald Wentzlaff-Eggebert. (coord.) *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1999, p. 199.

36 *Ibid.*, p. 198.

37 Su corrido “Capital sin corazón” apareció en el primer número del periódico, el 15 de octubre de 1925.

dentro de la pared y a la vez incluyó otros versos, menos incendiarios, de Gutiérrez Cruz en el mural.³⁸

En noviembre de 1924, la Liga de Escritores Revolucionarios fundada por Gutiérrez Cruz en 1922, publicó *Sangre roja*, con portada de Rivera y prólogo de Pedro Henríquez Ureña, mentor de Gutiérrez Cruz en la Preparatoria Nacional. Este poemario, de la pluma de quien sería quizás la voz más estridente en la polémica de 1925, es un texto emblemático de una época en que, para muchos creadores, el quehacer artístico era inseparable de la militancia. El poema titular, una especie de oración laica-militante, reza:

¡Sangre roja!
Sangre de los obreros muertos en los engranes,
sangre cuya congoja
trocábase en monedas para pagar desmanes;

Sangre que desespera de su eterna prisión
y que se precipita,
con una fuerza trágica, buscando salvación;
sangre que en dinamita
hace estallar su propio corazón [...]³⁹

A continuación, la sangre de los obreros caídos se transforma en la de la muchedumbre, de Carlos Marx, Jesús Cristo y hacia el final, de “mis canciones, bárbaras de tanta rebeldía”.⁴⁰ De esta manera, en “Sangre roja” el poeta no se limita a observar, como hace Maples Arce en *Urbe*, sino que figura como participante activo; en su camino del luto a la celebración del sacrificio heroico, el texto otorga un papel estelar a la poesía misma.

Como el ejemplo indica, la obra de Gutiérrez Cruz en gran medida se puede calificar de panfletaria. Al apropiarse de géneros populares como el corrido y el refrán, los convirtió en vehículos del evangelio comunista.⁴¹ Sin embargo, cabe mencionar que la obra hace muchas referencias al paisaje rural y los elementos naturales, las cuales, si bien funcionan para construir

38 Bertram D. Wolfe. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. Nueva York: Stein and Day, 1963, pp. 174-175; Carlos Gutiérrez Cruz. *Obra poética revolucionaria*. México: Domés, 1980, pp. 56-57.

39 Carlos Gutiérrez Cruz. *Sangre roja*. México: Liga de Escritores Revolucionarios, 1924. Re- producido en Gutiérrez Cruz, *Obra...*, p. 34.

40 *Ibid.*, p. 35.

41 Uso el término evangelio no sólo para expresar el fervor propagandístico de la obra sino porque, a diferencia del ateísmo a menudo asociado con el comunismo, la poesía de Gutiérrez Cruz reivindica a Cristo como revolucionario social, anticipando la teología de la liberación que aparece en épocas posteriores.

42 Gutiérrez Cruz, *op. cit.*, p. 50.

43 Maples Arce, List Arzubide y Gutiérrez Cruz aparecen juntos en *Mexican Maze* de Carleton Beals. Filadelfia-Londres: J.D. Lippincott, 1931; y en un artículo del escritor peruano Serafín Delmar de 1928. "Poetas de la Revolución Mexicana". Cit. por Schwartz, *op. cit.*, pp. 512-515. David Alfaro Siqueiros, por su parte, señala a los tres poetas como quienes le informaron sobre las nuevas tendencias en el arte y la literatura mexicana cuando regresó de Europa. David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el coronelazo*. México: Grijalbo, 1977, p. 179.

alegorías de la lucha de clases, también dan a los poemas cierta calidad sensual. El sol, por ejemplo, simboliza el socialismo en poemas como "Compañero Sol" y "Las luciérnagas". En este último, las luciérnagas rebeldes desafían el monopolio sobre la luz que tienen las estrellas; su lucha libertaria termina en victoria al amanecer cuando sale "el régimen comunista del sol".⁴² En la visión de Gutiérrez Cruz, las plantas, los animales, los cuerpos celestiales y los elementos convergen en una alegoría cósmica de revolución social.

Es claro que el proyecto de *Sangre roja* era muy diferente al de *Urbe*, y García Gutiérrez seguramente tiene razón al ver a Gutiérrez Cruz como figura singular, cuyo concepto de poesía revolucionaria competía tanto con el estridentismo como con el universalismo de los futuros contemporáneos. Sin embargo, la década de los veinte fue compleja y heterogénea, y en la práctica había mucha afinidad entre el autor de *Sangre roja* y el grupo estridentista.⁴³ En este sentido Germán List Arzubide, colaborador tanto de Gutiérrez Cruz como de Maples Arce, se ve como el puente entre los dos proyectos. Mientras él publicó *Esquina* (1923) dentro del estridentismo, también mantenía la Casa Editora Germán List Arzubide, afiliada a la Liga de Escritores Revolucionarios. Con esta editorial publicó su obra de contenido político, como *¡¡¡Mueran los gachupines!!!* (1924), colección de crónicas sobre las prácticas explotadoras de los empresarios y terratenientes españoles en México. La afinidad con Gutiérrez Cruz es especialmente aparente en *Plebe: poemas de rebeldía*, publicado en Puebla en 1925.

Plebe se inspiró en la vida y muerte del escritor y revolucionario oaxaqueño Ricardo Flores Magón. El 20 de noviembre de 1922 Flores Magón murió en la prisión militar de Leavenworth, Kansas, donde se encontraba preso tras acusaciones de subversión política. La muerte del anarquista bajo la custodia del gobierno estadounidense fue rotundamente denunciada por la izquierda mexicana, que consideraba a Flores Magón como precursor y héroe de revolución. Entre los dolientes estaba List Arzubide, cuyo padre había participado en las huelgas históricas lideradas por el Partido Liberal (magonista), y cuya temprana educación política provenía en parte de

publicaciones anarquistas editadas en Barcelona.⁴⁴ El joven List había participado en grupos anarquistas, y aunque sirvió en la revolución con las fuerzas constitucionalistas lideradas por Venustiano Carranza, su propio punto de vista era más radical que el programa carrancista, puesto que llegó a simpatizar con el agrarismo de Emiliano Zapata y participar de forma activa en el movimiento obrero y otras luchas sociales. Por ello, en 1925, dedicó *Plebe* “a la memoria de Ricardo Flores Magón, anarquista asesinado por el capitalismo, y a la de todos los mártires de la lucha social”.⁴⁵

El poema *Plebe*, con portada realizada por Ramón Alva de la Canal y un prólogo de Armando List Arzubide (hermano de Germán), contiene doce poemas con temas de corrupción y explotación. Los protagonistas de los poemas son obreros, campesinos, prostitutas, trabajadoras acosadas sexualmente por sus patrones (“El botín”), escritores esclavizados a mezquinos puestos en la burocracia estatal, abogados corruptos (“Los vampiros”), presos cuyos delitos son consecuencia de su pobreza, ladrones que roban lo que en realidad ya les pertenece, y al climático final, los revolucionarios que se vengarán contra los opresores en una sangrienta “Aurora roja”. Los poemas están escritos en segunda persona, como si el poeta tuviera la intención de hablar directamente con sus personajes y explicarles las dinámicas sociales atrás de sus acciones y experiencias. Por ejemplo, en “Ladrón,” el protagonista es un justiciero que recupera los frutos del trabajo de su padre y sus ancestros:

Ladrón: en la noche embrumada,
recoges el tributo
de tu sangre regada
por tus antecesores
en la tarea que les dio hambres y dolores;
cuando tu vengadora mano con rudos jalones,
arranca el oro de tu padre a los otros ladrones.⁴⁶

44 Francisco Mora. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Salamanca: Universidad de Alicante, 1999, pp. 77-78.

45 Germán List Arzubide. *Plebe*. Puebla: Casa Editora Germán List Arzubide, 1925.

46 *Ibid.*, p. 50.

El último poema del libro, “Aurora roja”, remite por sus vívidas imágenes a la estrofa final de *Urbe*. Sin embargo, la comparación sirve para ilustrar las diferencias entre los dos textos:

Tiñe de rojo las ciudades;
toda la sangre que ellos quieran
llueva sobre el horizonte empurpurado;
y ese rojo caudal arrastre las maldades,
y que en tus manos para siempre mueran
todas las miserias que incubó el pasado.⁴⁷

47 *Ibid.*, p. 64.

En *Urbe*, como se ha visto, la flama del alba, revelándose sobre calles abandonadas desde un cielo fracturado, es tenue e incierta. La aurora roja de List Arzubide en cambio, es sangrienta y apocalíptica, pero al mismo tiempo necesaria para derrocar al régimen capitalista opresor. Además, en el “súper-poema bolchevique” el tono de la voz narradora es más introspectivo y distante que en *Plebe*. Aunque Maples Arce también representa a los obreros como héroes y agentes de cambio, no les habla directamente; además, en algún momento plantea la trascendencia de sus propios actos, no los de ellos: “Mañana, quizás, / sólo la lumbre viva de mis versos / alumbrará los horizontes humillados”.⁴⁸ En *Plebe*, en contraste, la misión del poeta es identificar las fuentes de la opresión y, fundamentalmente, llamar al lector a la insurrección: “¡Oh manos, rudas manos! / Que pronto vuestra huella mugrienta / ha de manchar el cuello de los tiranos”.⁴⁹

48 Maples Arce, *Urbe...*, op. cit., p. 429.

49 List Arzubide, *Plebe...*, p. 18.

Los poemas de *Plebe* difieren de manera significativa de los versos estridentistas que publicó List Arzubide en *Esquina* (1923) y *El viajero en el vértice* (1926), en términos tanto de forma como de contenido. Por ello, el investigador Francisco Mora considera *Plebe* como un “paréntesis” en la evolución del poeta, ya que “su estilo y su inspiración, marcadamente propagandístico, se encuentra en la línea del realismo socialista, y está muy alejado de sus libros de vanguardia”.⁵⁰ Sin embargo, se puede interpretar este “paréntesis” como un camino paralelo dentro de una carrera

50 Mora, op. cit., p. 117.

multifacética que siempre abarcaba el activismo político junto con el activismo literario y cultural.

De hecho, en la bibliografía de su libro *El movimiento estridentista* (1926), List Arzubide colocó su propia obra en dos categorías: “nueva estética”, donde puso *Esquina* y *El viajero en el vértice* y “batalla social”, categoría que abarcaba ¡¡¡*Mueran los gachupines!!!* y *Plebe*. A la segunda categoría podemos agregar una cantidad desconocida de poemas que no aparecieron en libros ni revistas sino en hojas sueltas, pegadas en las paredes como una especie de periódico mural. En estos versos, de clara intención didáctica, el poeta empleaba un estilo sencillo para llegar a lectores y oyentes con poco conocimiento literario o educación formal. De acuerdo con sus hijos Eric y Edgar, List Arzubide consideraba que estos textos de “batalla social” eran más propaganda que poesía, ya que creía que la poesía verdadera tenía que ser autónoma, distanciada del entorno social inmediato.⁵¹ En una carta dirigida a Salvador Gallardo en 1926, criticó a su amigo –de manera que quizás hubiera sorprendido a los lectores de *Plebe*– por haber intentando abarcar temas sociales en un poema: “Convéncete hermano, la poesía no sirve para hacer propaganda, entonces deja de ser artística”.⁵²

Aunque en sus textos acerca del estridentismo List Arzubide caracterizó al poeta vanguardista como una especie de guerrero cultural, al mismo tiempo parece haber aceptado la marginalidad de la experimentación literaria en el contexto del movimiento obrero, muchos de cuyos integrantes eran analfabetos o casi analfabetos. Sin embargo, cabe notar que a diferencia de otros activistas de la izquierda, nunca adoptó una postura antiintelectual; en cambio, desarrolló sus escritos proletarios de forma paralela y a la vez separada de sus experimentos con el lenguaje poético. Por cierto, la distinción entre lo estético y lo social no siempre se mantiene en la práctica. La última sección de *El movimiento estridentista*, por ejemplo, toma la forma de un discurso a los obreros; y en *Esquina* y otros textos, abundan las imágenes y vocabulario que reflejan las simpatías políticas del poeta.

Un resultado interesante de la separación entre “nueva estética” y “batalla social” es que afirma, implícitamente, la idea del estilo poético como

51 Conversación con Eric y Edgar List, México, julio de 2003.

52 Leticia López. *Un suspiro fugaz de gasolina: Los murmullos estridentes de Salvador Gallardo Dávalos*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 1998, p. 253.

una elección racional y consciente. La poesía para List Arzubide no es la expresión sentimental o intuitiva de la verdad íntima del alma, sino una estrategia precisa. Al mismo tiempo, no adopta el lenguaje normativo utilizado por muchos de sus camaradas militantes –la literatura revolucionaria *debe ser*, o como lo expresó David Alfaro Siqueiros en 1945, “No hay más ruta que la nuestra”– sino que representa al escritor como “revolucionario integral” que logra actuar en diferentes frentes y diferentes registros lingüísticos y estéticos.⁵³ Es decir, en lugar de abogar por un estilo o método literario específico, List propone que el lenguaje puede y debe utilizarse estratégicamente, según el contexto, para realizar múltiples y diversos objetivos.

53 En una entrevista de 1964, List Arzubide declaró, “Pienso que soy un revolucionario integral, un revolucionario de la forma poética y también en la cosa política”. James Wilkie y Edna Monzón Wilkie. *Frente a la Revolución Mexicana: 17 protagonistas de la etapa constructiva*. Vol. 2. México: UAM, 2001, p. 249. La afirmación de Siqueiros se encuentra en David Alfaro Siqueiros. *No hay más ruta que la nuestra*. México: SEP, 1945.

Xalapa: ¿a “estridentizar” el Estado posrevolucionario?

Como vimos en la comparación entre *Urbe, Plebe y Sangre roja*, el movimiento estridentista, a pesar de las simpatías políticas de sus integrantes, no nació con el propósito de apoyar a los movimientos populares, ni tampoco defendía ninguna ideología o programa político. Sin embargo, las circunstancias en que se encontró el movimiento a mediados de la década de los años veinte lo condujeron, de cierta manera, a la politización. En primer lugar, a pesar de sus cuatro años de producción creativa y la notoriedad ganada como resultado de ella, el estridentismo –constituido en gran parte por jóvenes de provincia– encontraba en la ciudad de México un ambiente poco hospitalario. Después de diez años de guerra civil escaseaban los recursos para la cultura; el único mecenas era el Estado mismo, y mientras los muralistas encontraron un generoso patrón en el secretario de educación pública, José Vasconcelos, la suerte de los estridentistas fue diferente. Vasconcelos ya había entablado lazos con otro (menos ruidoso) grupo de jóvenes escritores, los futuros Contemporáneos, quienes ya ocupaban puestos en el gobierno, mientras los estridentistas apenas sostenían sus proyectos editoriales y culturales de manera independiente.

Ante la falta de oportunidades de avanzar artística y profesionalmente, Maples Arce, ya titulado de abogado, optó por volver a su estado natal, Veracruz. Con una carta de recomendación del escritor y político Alfonso Cravioto, casi de inmediato consiguió empleo como juez de primera estancia en Xalapa, la capital del estado. Al mismo tiempo, entabló una amistad con el gobernador revolucionario Heriberto Jara, que un año después motivara al general Jara a nombrarlo secretario de Gobierno, uno de los puestos más importantes de su administración, desde el cual se encargaría del programa cultural del estado.

El regreso de Maples Arce a Veracruz brindó a los estridentistas la oportunidad de continuar su proyecto desde la provincia. En Xalapa –bautizada por el movimiento con el nombre de “Estridentópolis”– se reunieron: List Arzubide como director de la revista *Horizonte* y otros proyectos editoriales del grupo, Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal ilustradores y diseñadores de la misma revista, nuevos participantes como Xavier Icaza y Ignacio Millán, y estudiantes como Miguel Aguillón Guzmán, Lorenzo Turrent Rozas, Miguel Bustos Cerecedo y otros jóvenes, quienes editarían revistas literarias como *Momento*, *Simiente*, *Noviembre* y *Ruta* en años posteriores.

La alianza con el gobierno jarista dio a los estridentistas gran visibilidad tanto en la prensa regional como en la legislatura estatal, donde los diputados de oposición a veces atacaron al gobernador acusándolo de “estridentizar” el estado. De hecho, Maples Arce y los estridentistas utilizaron su posición para intervenir en la educación pública, realizar eventos culturales y, sobre todo, avanzar su proyecto editorial. En abril de 1926, publicaron el primer número de *Horizonte*, revista ecléctica en que coexistían obras de naturaleza muy diversa: arte y literatura estridentista, reportajes sobre las labores del gobierno del estado, promoción turística de los atractivos de Veracruz, traducciones de autores extranjeros, artículos didácticos sobre agricultura e ingeniería mecánica y comentario social.⁵⁴ El mismo año editaron *Magnavoz 1926*, insólito guión teatral de Xavier Icaza, y *El movimiento estridentista* de List Arzubide, crónica poco

54 *Horizonte (1926-1927)*. Ed. facsimilar. Col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas. México: FCE-INBA-Gobierno del Estado de Veracruz-Universidad Veracruzana, 2011.

convencional del movimiento vanguardista y sus actores y momentos más importantes desde 1921.

El año siguiente publicaron los *Poemas interdictos* de Maples Arce, además de un libro basado en su discurso del 1 de mayo de 1927 llamado *El movimiento social en Veracruz*; otro, *Emiliano Zapata: exaltación* de List Arzubide, probablemente el primer libro serio sobre el líder y mártir del agrarismo mexicano; y *El Café de Nadie*, recopilación de tres novelas cortas de Arqueles Vela. Por otra parte difundieron —a manera de Vasconcelos— diversos textos de interés general en su colección *La Biblioteca Popular*. Además de los libros mencionados, produjeron folletos, carteles y suplementos musicales de la revista *Horizonte* que reflejaban tanto los gustos cosmopolitas de la época como las influencias regionales, por ejemplo, el danzón.

La diversidad de los temas y títulos mencionados nos indica que la división anteriormente sostenida —al menos en el concepto de List Arzubide— entre “batalla social” y “nueva estética” se había transformado mediante la alianza con el Estado en una suerte de espacio híbrido donde cabían vocaciones didácticas, políticas y creativas, o como lo expresaron en la revista *Horizonte*, todo lo que “sea de actualidad y de interés”. Ya no era posible sostener lo que había escrito Maples Arce en *Actual* en 1921, que “mi locura no está en los presupuestos”, pues el proyecto de los estridentistas en Xalapa, como puede verse en los diez números de *Horizonte* (recientemente reeditados en edición facsimilar) ya estaba totalmente integrado con el del Estado posrevolucionario a nivel local.

En este sentido, fue la alianza con el Estado lo que también marcó el fin del movimiento como tal, aunque el impulso estridentista perduraría en México en diferentes formas en los años posteriores. En el transcurso del año 1927, los múltiples conflictos entre Heriberto Jara por un lado, y el gobierno central, las compañías petroleras, el clero, algunos sindicatos y los políticos opositores por el otro, llegaron al punto de franca crisis. De manera que en septiembre entraron tropas federales a Xalapa a reforzar la orden presidencial de destitución del gobierno electo, y los estridentistas, igual que otros partidarios del general Jara, se dispersaron. De hecho,

el primer acto del gobernador interino fue destituir a Maples Arce, quien se vio obligado a esconderse. Mientras tanto, los talleres gráficos del gobierno, casa de las publicaciones estridentistas, fueron saqueados, lo que resultó en la irreparable destrucción de materiales impresos, documentos y proyectos inconclusos. Así terminó el sueño de llevar a la práctica el proyecto utópico “Estridentópolis”, que se incorporó al contexto de la modernización y el también utópico proyecto político del Estado posrevolucionario regional.

Reflexiones finales: las múltiples rutas estéticas de la izquierda

A partir de 1927, los estridentistas participarían individualmente en otros movimientos culturales —el grupo de pintores ¡30-30!, las revistas *Norte*, *Ruta*, *Crisol*, entre otras, la editorial Integrales, el Taller de Gráfica Popular y diversos esfuerzos relacionados con la educación pública— y a la vez desarrollarían sus posturas políticas al afiliarse a organizaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, el Partido Comunista en los casos de List Arzubide y Méndez, o en los de Maples Arce y Icaza, al participar en el gobierno: el primero como diputado estatal y luego federal, y el segundo como miembro de la Suprema Corte de la Nación durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas. Cabe mencionar que en estas empresas, la idiosincrasia de los creadores vanguardistas a veces entró en conflicto con las prácticas menos flexibles del mundo político: List Arzubide, por ejemplo, fue invitado a distanciarse del PC cuando sus “resabios anarquistas” chocaron con las normas disciplinarias del partido.⁵⁵ Maples Arce por su parte, después de unas experiencias frustrantes en el Congreso —previstas, por cierto, en el verso de *Urbe* sobre los diputados cuyos “discursos marihuanos” generan excremento en lugar de justicia—, dejó ese tipo de participación para dedicarse a la carrera diplomática.

El caso de los estridentistas nos deja con una visión un tanto paradójica de la relación entre la estética y la política revolucionaria. Por un lado, el

55 Wilkie y Monzón Wilkie, *op. cit.*, p. 255.

papel de las vanguardias estéticas era, según ellos, liderar la revolución desde el lado de la cultura, no como mero soporte ideológico sino, en la palabra usada por Maples Arce, como su “profeta”. De no ser así, las instituciones cambiarían pero la cultura y las mentalidades no, situación que implicaría la continuación del antiguo régimen en el campo de los imaginarios sociales y espirituales del pueblo. El experimentar con el lenguaje, los materiales y las imágenes complejas era, entonces, una manera estratégica de transformar la cultura y adecuarla a las nuevas posibilidades y retos de la sociedad.

Por otro lado, los mismos vanguardistas sabían que sus propuestas culturales, revolucionarias en forma y concepto, tendían a aislarlos tanto de las organizaciones sociales como del pueblo mismo. Por lo tanto, rechazaron de manera consciente la vía fácil del antiintelectualismo: “¿Qué el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica?”, escribió Maples Arce en *Actual*. “Muy bien. Que se queda en la portería o que se resigne al ‘vaudeville’”. Cinco años después, desde su posición de alto funcionario en el gobierno jarista, tuvo que modificar esta postura para llevar a cabo un programa cultural más multifuncional que promoviera la educación y el acceso de los sectores populares al conocimiento y al ocio, sin dejar de injertar algunos elementos vanguardistas que complementaban las ideas del general Jara, quien, como gobernante y en lo personal, también ostentaba cierta predilección por lo moderno y novedoso.⁵⁶ Por ende, en su actuación como servidor público, incorporó ciertos elementos afines al proyecto vasconcelista de evangelización cultural o al concepto soviético de *ProletKult* (cultura proletaria), pero sin renunciar a la búsqueda de nuevos lenguajes en la poesía, la prosa y la plástica.

Al iniciar los años treinta, la reacomodación de facciones políticas en el país —en especial, la proscripción del Partido Comunista durante el Maximato, las divisiones internas dentro del mismo partido debido a las cambiantes directivas emanadas de Moscú, y el conflicto de sucesión que llevó al poder a Lázaro Cárdenas, que permitió una reconciliación entre

56 Por ejemplo, Jara fundó una estación de radio cultural, intentó impulsar el turismo y promovió el uso novedoso del cemento en la construcción del estadio xalapeño en 1925.

los intelectuales de la izquierda y el Estado nacional– contribuyeron a la expansión y auge de un arte cuya estética socialista militante dejaba poco espacio por el tipo de ambigüedades que vimos en textos como *Urbe* (recordemos la comparación visual entre éste y tres libros editados un década después, en el catálogo *Estética socialista en México*). En la Unión Soviética, el llamado realismo socialista ya había triunfado sobre las visiones futuristas de creadores como Maiakovski, quien se suicidó en 1930; y también en otros lugares del mundo, la estética izquierdista parecía unificarse en torno del concepto de “cultura proletaria”. En Estados Unidos, se publicó en 1936 la antología *Proletarian Literature in the United States*, con prólogo del destacado escritor comunista Joseph Freeman, quien había estado en México en 1929 como corresponsal de la agencia de noticias soviética TASS. Para defender la literatura proletaria contra la acusación de ser mera propaganda, Freeman escribió:

La experiencia de la gran masa de la humanidad hoy en día significa que los temas sociales y políticos son más interesantes, más relevantes, más “normales” que los temas personales de otras eras. [...] No se requiere mucha imaginación para ver por qué los obreros y los intelectuales que simpatizan con la clase obrera [...] tienen más interés en el desempleo, las huelgas, la lucha contra la guerra y el fascismo, la revolución y la contrarrevolución, que en los ruiseñores, el fluir de consciencia burguesa o el amor en Greenwich Village.⁵⁷

Un año antes, Xavier Icaza había presentado su discurso “La Revolución Mexicana y la literatura” en la ciudad de México. En esta conferencia el excolaborador de los estridentistas en Veracruz abogó por una correspondencia entre forma y contenido utilizando ejemplos derivados de sus propias obras de vanguardia.⁵⁸ Mientras, en Xalapa, el joven escritor y abogado Lorenzo Turrent Rozas editó la antología *Hacia una literatura proletaria* en 1932 con la editorial Integrales dirigida por Germán List Arzubide, quien también colaboró como autor de un cuento. En este y otros escritos,

- 57 Joseph Freeman. “Introduction”. Granville Hicks et al. *Proletarian Literature in the United States: An Anthology*. Nueva York: International Publishers, 1935 (http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/freeman/prolit.htm). Traducción propia.
- 58 Xavier Icaza. *La Revolución Mexicana y la literatura*. México: INBA, 1934.

59 Lorenzo Turrent Rozas. "Hacia una literatura proletaria". *Obra completa*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973, p. 205.

60 *Ibid.*, p. 209.

Turrent Rozas reconocía la deuda que su generación de escritores tenía con el estridentismo y al mismo tiempo procuró desasociarse de ello a través de la crítica, al opinar que el estridentismo "hizo un ensayo de literatura revolucionaria. Pero a esta escuela literaria podríamos formularle las mismas objeciones que a la poesía futurista de Maiakovski. (Literatura para minorías, literatura incomprensible a las masas)".⁵⁹ Exigió, en cambio, una literatura que "hunda sus raíces en la profundidad de nuestros problemas y nos oriente hacia una vida de justicia", y cita como precursores a Carlos Gutiérrez Cruz, "gran parte de la obra" de List Arzubide, José Mancisidor y los autores emergentes incluidos en su antología.⁶⁰

Concluimos el presente artículo con esta breve reseña de la literatura proletaria de los treinta –la cual representa al mismo tiempo ruptura y continuación de los proyectos de la década anterior– para destacar, a través del contraste, el carácter polisémico e ideológicamente ambivalente, no doctrinario, del estridentismo. En este sentido, resulta bastante atinada la afirmación de Arqueles Vela anteriormente citada: "Somos los que dimos un sentido estético a la Revolución Mexicana", a través de una libertad de lenguaje que expresaba experiencias e ideas sumamente modernas, sin limitarse a la intención didáctica de "orientar" a las masas. Más anarquista que marxista –como bien observó Turrent Rozas, y a pesar de proclamaciones como la del "súper-poema bolchevique"–, la "locura" estridentista que "no [cabía] en los presupuestos" tampoco cabía en las cajas cada vez más apretadas de la dogma y la ortodoxia partidaria. Ejemplifica, en cambio, la diversidad de las maneras en que los intelectuales de los veinte expresaron su identificación revolucionaria, su compromiso con la justicia social y la transformación de la vida cotidiana.

Artículo recibido: 31 de mayo de 2012

Aceptado: 15 de agosto de 2012