

El Estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte

MIGUEL CORELLA LACASA

**EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

**EL ESTRIDENTISMO Y LAS ARTES.
APROXIMACIÓN A LA VANGUARDIA MEXICANA
EN LA DÉCADA DE LOS VEINTE**

TOMO I

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
D. Miguel Corella Lacasa.
Dirigida por:
Dr. D. José Enrique Tormo Fayos.

VALENCIA, 1997

Colección Tesis Doctorales

© Miguel Corella Lacasa

© 2014, de la presente edición: Editorial Universitat Politècnica de València
Telf.: 963 877 012 / www.lalibreria.upv.es

ISBN: 978-84-9048-220-9 (versión CD)

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

Contenido

TOMO I

Introducción.....	4
1.- Génesis del proyecto.	4
2.- El Estridentismo en la historiografía del arte mexicano.	9
3.- Algunas consideraciones metodológicas.	16
El Estridentismo: Poética y estética.....	20
1.- La recepción de las vanguardias en Latinoamérica. El tránsito del modernismo a la vanguardia.	23
1.1.- Modernismo, Postmodernismo y vanguardia.	23
1.2.- Rubén Darío: la recepción modernista del Futurismo de Marinetti.	26
1.3.- El Modernismo en México.	29
1.4.- La crítica de Amado Nervo al Futurismo.	39
1.5.- El tránsito del modernismo a las vanguardias.	45
1.6.- El <i>futurismo americano</i> de Vicente Huidobro.	51
2. La síntesis estridentista de las vanguardias:	56
2.1. La síntesis quintaesencial de las vanguardias	56
2.2. Actualismo versus Futurismo: La noción de tiempo en <i>Actual n° 1</i>	62
2.3. El tiempo y la revolución en el Estridentismo.	71
2.4. La temporalidad en la poesía y las artes plásticas de vanguardia: el concepto de simultaneidad.	88
2.5. Simultaneidad, tiempo y movimiento en la vanguardia. Revisión de las tesis de Octavio Paz.	94
2.6. La recepción estridentista del Dadaísmo.	106
3.- El Estridentismo y la vanguardia Española.	120
3.1.- La influencia de la Vanguardia española en el Estridentismo con anterioridad a la publicación de <i>Actual n°1</i>	120
3.2.- Las relaciones entre el Estridentismo y el Ultraísmo (1922-1929).	159
Las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el Movimiento ¡30-30! y el Estridentismo. La organización colectiva de los artistas en la década de los veinte.....	193
1.- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre en la historiografía del arte mexicano.	193
2.- 1913. La Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita.	201
3.- 1920. La Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac.	209
4.- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre en el panorama artístico mexicano. 1920-1927.	214
4. 1.- La evolución de las Escuelas de Pintura al Aire Libre de 1920 a 1925.	214
4. 2.- La exposición itinerante de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en Berlín, París y Madrid (1926).	218
4. 3.- La <i>Monografía de las escuelas de pintura al aire libre</i> (1926).	222
4.4.- Los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa.	224
5.- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el movimiento ¡30-30!	227
5. 1.- El grupo ¡30-30! y la batalla por la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes.	227
5. 3.- Las exposiciones treintatrentistas.	245
Fermín Revueltas.	255

1.- Biografía del artista. El mito Revueltas.....	255
2.- La evolución artística de Fermín Revueltas a través de sus críticos.....	260
2.1.- Del regreso a México a sus primeros contactos con el Estridentismo.	260
2.2.- La obra de Revueltas tras la disolución del movimiento estridentista de Xalapa.....	291
2.3.- Las exposiciones póstumas de Fermín Revueltas. Revisiones críticas de su obra.	324
3.- Catálogo de la obra de Fermín Revueltas.....	344
ANEXO I.....	350
Láminas 1-54.....	350
TOMO II.....	405
Ramón Alva de la Canal.....	406
1.- Introducción.	406
2.- Ramón Alva de la Canal: sus años de formación en la Academia y en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita Ixtapalapa.	418
3.- Ramón Alva de la Canal y las Escuelas de Pintura al Aire Libre (1920-1925).....	427
4.- Los murales de Alva de la Canal en la Escuela Nacional Preparatoria.	435
5.- Alva de la Canal estridentista.....	445
5.1.- Los primeros acercamientos al Estridentismo.....	446
5.2.- Alva de la Canal en el Café de Nadie.....	449
5.3.- Alva de la Canal en Estridentópolis.	456
5.4.- Alva de la Canal en el Grupo de Artistas Revolucionarios ¡30-30!.....	479
6.- Catálogo de la obra de Ramón Alva de la Canal (1911-1930).....	494
ANEXO II.....	508
Láminas 1-154.....	508
Conclusiones.....	663
ANEXO III.....	675
Láminas 1-18.....	675
Bibliografía.....	694

Introducción.

1.- Génesis del proyecto.

Reconstruir la historia de una investigación es siempre una tarea complicada. Obliga al investigador a encontrar un hilo conductor y una cierta coherencia en el trabajo que ha ido haciendo durante años. Para ello se cuenta con una ventaja: la búsqueda se inicia después de la investigación misma y entonces es posible encontrar un sentido incluso en aquellos palos de ciego del principio. La lechuza de Minerva levanta el vuelo al anochecer, y descubre que la razón es astuta y manejaba los hilos de la historia. El ciego sólo ve la luz al final del camino. Pero cuando, a pesar de todo, no se encuentra esta coherencia ha de imponerse *ad hoc*, sea para poder reconocerse en lo que uno hizo o para alimentar la retórica del acto académico. En todo caso las cosas fueron de algún modo y lo que el investigador mismo es viene determinado por el curso que fueron tomando. O también al revés: lo que finalmente somos o queremos ser nos obliga a entender el cómo y el porqué.

El proyecto de investigación sobre el Estridentismo surgió en la confluencia de dos preocupaciones. La primera entronca con mi formación académica y con los problemas que abordé en mi tesis de licenciatura. La segunda con los proyectos de investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Politécnica y con la docencia de la Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Aunque el tema de mi tesis de licenciatura, la influencia de Weber en el joven Lukàcs, parece en principio muy alejado de los problemas tratados en este trabajo, ahora estoy convencido de que late en ellos una misma preocupación. La influencia de Weber y de los neokantianos Simmel y Lask sobre el Lukàcs de *Historia y consciencia de clase* venía a enfrentarse a la influencia de Hegel –decisiva en el Lukàcs maduro– y el núcleo central en el que ambas se enfrentaban era la filosofía de la historia. El escepticismo de Weber frente al determinismo del marxismo hegeliano; la noción de posibilidad objetiva –*Objektive Möglichkeit*– frente a la necesidad racional del desarrollo histórico; la importancia de la ideología como motor del cambio histórico frente a la lógica del despliegue del Espíritu absoluto. Así pues, el tiempo era, en el fondo, el tema de mi tesis de licenciatura, el tiempo y la capacidad de los hombres por imponerse sobre las leyes inexorables. Como para Lukàcs supo ver, el problema era el de las relaciones entre historia y consciencia. Un problema que el Lukàcs

espartaquista sólo podía resolver llamando a la revolución: triunfo de la conciencia, afirmación radical de la voluntad. Su voluntarismo radical era en la Alemania del momento la única alternativa a la socialdemocracia y su ciega confianza en la necesidad del desarrollo histórico. Años después, embarcado en las investigaciones en torno a la vanguardia literaria y artística mexicana, el problema seguía siendo el mismo: el tiempo. El tiempo del poema frente al tiempo de la historia, el *actualismo* con el que Maples Arce definía su Estridentismo frente al tiempo lineal que seguía dominando la realidad extrapoética. También Maples encontró la solución en la revolución: el instante en el que se detienen todos los relojes, el vértice en el que confluyen todos los meridianos, el momento en el que la velocidad se hace omnipresente.

La docencia de la Estética y de la Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos me permitió confrontar el bagaje de mi formación filosófica con las preocupaciones de los jóvenes estudiantes de artes plásticas. En este nuevo y apasionante contexto, mis investigaciones en torno a los problemas de la filosofía de la historia hubieron de aplicarse a un objeto diferente: la complicada situación del arte de nuestros días en unas fechas en las que el debate estético y artístico giraba en torno al agotamiento del paradigma de la vanguardia y a su revisión postmoderna. Si en el ámbito de la filosofía, la problemática obligaba a revisar la constitución de la modernidad en la Ilustración; en el de las artes, la revisión se centraba en las vanguardias de principios de nuestro siglo. Pero, de nuevo, la cuestión volvía a ser el tiempo. ¿Era todavía el tiempo de la *ruptura* inaugurado por las vanguardias o llegaba la hora de plantearse una *restauración*? El debate de las artes en los últimos veinticinco años parecía moverse en los términos de esta contraposición propuesta por Octavio Paz en 1995 pero que continuaba en la estela abierta en *Los hijos del limo* (1974). ¿Acaso no se había perdido el poder de fascinación de la velocidad, que había seducido a la vanguardia para convertirse en la metáfora de nuestra era?, ¿seguía siendo liberador para nosotros el gesto destructivo de las vanguardias o se había convertido en una pose, en un *a priori* de toda propuesta artística que acababa por reducirla a simple rito ceremonial?, ¿era el gesto vanguardista la manifestación de un narcisismo infantil que buscaba su autoafirmación en el rechazo de todo aquello que se resistía al deseo no contenido de un eterno niño rebelde?, ¿habíamos alcanzado realmente la madurez gracias a una cura de humildad? En todo caso, parecía que había una promesa de felicidad en aquella reivindicación postmoderna del puro goce estético desacomplejado. Parecía que, junto a su apariencia banal, había también un efecto liberador en un arte que ya no estaba al servicio de grandes causas. La promesa de felicidad que siempre acompañó al arte se concretaba ahora –así lo proponía Lyotard en

1974— en la *figura* y no en el *discurso*. Había algo de sintomático en la mezcla de orgulloso desprecio y de atracción magnética que suscitó la teoría de la postmodernidad de Lyotard. Síntoma de que las que habían sido armas de liberación eran también nuevas cadenas. Bajo el revuelo periodístico y la instrumentalización mercantilista de aquella era postmoderna latía un problema filosófico que no era otro más que nuestra concepción del tiempo. El objeto a revisar era el tiempo del relato, la historia, la narración, la epopeya de liberación, y frente a este metadiscurso se hacía obligado volver —otra vez— a Kant. El concepto kantiano de lo sublime frente al último llamado al orden: el arte políticamente correcto de Habermas, arte sometido a una regla consensuada. Finalmente, el asunto venía a complicarse y el debate en torno a la postmodernidad reabría la controversia. Junto a los llamamientos a una restauración de lo moderno opuesta a la ruptura de la vanguardia, apareció también el llamamiento a la restauración no nostálgica de la ruptura vanguardista.

En mi acercamiento a estos problemas teóricos se fue imponiendo un nuevo enfoque. En primer lugar, las armas de la tradición filosófica habían de aplicarse al *factum* de la historia del arte contemporáneo. En segundo lugar, la revisión de esta tradición de lo moderno en las artes había de empezar desde el principio, desde las vanguardias. El discurso y la figura se enfrentaban así de forma concreta y muchas veces doliente, la omnipotencia del discurso chocaba con el silencio de las imágenes. Fue necesario entonces transitar lentamente por caminos alejados de mi formación académica. Hube de enfrentarme a textos que, como los manifiestos de vanguardia, recurrían a los viejos términos de la tradición filosófica con lo que en principio parecía un desconcertante desprecio por el rigor lógico y la consistencia. Fui aprendiendo con el ejercicio que en aquel uso perverso del lenguaje se nombraba algo que había escapado a la filosofía o que, en el mejor de los casos, ésta explicaba de forma mucho menos clara. Hube de recurrir también a técnicas de investigación nuevas para mí: el análisis formal de las obras, los problemas específicos de la historiografía artística y las nociones de vanguardia y modernidad en el arte, técnicas de investigación como la hemerografía muy poco utilizadas por la tradición filosófica, problemas de catalogación de las obras, y en general todos los recursos de eso que se denomina trabajo de campo. La filosofía, como es bien sabido, siempre fue cosa de la ciudad y sólo salió al campo de visita, pero esta vez la visita se convirtió en un viaje rico en experiencias formativas.

Dedicado al estudio de las vanguardias históricas que iba siendo aplicado a las clases de Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de San

Carlos, nuevos intereses vinieron a concretar el campo de estudio. En el marco de los proyectos de investigación abiertos por el Departamento de Historia del Arte en 1993 participé en el *Primer encuentro sobre arte y literatura en Hispanoamérica: inauguración de la Cátedra Wifredo Lam*. Con este encuentro se iniciaba un ambicioso proyecto dirigido por el profesor Facundo Tomás que pretendía oficializar la enseñanza y la investigación del arte latinoamericano contemporáneo en nuestra Universidad. Se abrió con ello un área de investigación y docencia que me interesó desde un principio. Como he señalado, el curso de mis investigaciones iba en el sentido de concretar mis preocupaciones teóricas en el campo de las vanguardias artísticas, y ahora se me brindaba la ocasión de acotar el objeto de trabajo al ámbito del arte y la literatura latinoamericanas. El encuentro organizado por el Departamento de Historia del Arte me permitió también conocer a algunos profesores que despertaron en mí los intereses que inmediatamente se materializarían en el objeto de investigación de esta tesis doctoral. Recuerdo todavía el interés que despertara en mí la conferencia de la profesora de la Universidad de Valencia Sonia Mattalía sobre un tema que casaba perfectamente con mis preocupaciones “Visualidad y narrativa en la vanguardia latinoamericana de los años veinte”. Lo mismo ocurrió con la conferencia del director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México José de Santiago Silva: “Pintura y modernidad en México”. A partir de este encuentro se concreta, pues, mi interés por las vanguardias plásticas y literarias latinoamericanas y a propuesta del profesor José de Santiago Silva decido abordar el tema de la producción plástica del Estridentismo mexicano.

Por otra parte, el encuentro de Valencia significó el inicio de una colaboración entre la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México que se formalizaría con la firma de un convenio entre ambas instituciones. En este marco fui invitado a impartir sendos cursos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (Ciudad de México) y en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (Jalapa, Veracruz) en los meses de octubre y diciembre de 1993. El tema fue el de “Modernidad y postmodernidad, una revisión de la polémica a la altura de lo noventa”, y el curso fue la ocasión para confrontar los términos en los que se articulaba el debate en torno a la postmodernidad con la opinión de algunos artistas y profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México. El problema, tal y como se planteaba en México, podía formularse en los siguientes términos: ¿podían aplicarse al arte mexicano conceptos y diagnósticos que habían nacido en Europa y los Estados Unidos?, ¿podía hablarse de postmodernidad en un país cuyo acceso a la modernidad continuaba siendo problemático? Me encontré,

pues, con que la polémica postmoderna hacía aún más obligada en México la revisión de los procesos de modernización artística en la vanguardia, y con que uno de los hitos clave en este proceso era, precisamente, la década de los veinte y la recepción estridentista de las vanguardias internacionales. El Estridentismo, único movimiento mexicano de vanguardia, se convertía de este modo en el objeto en que confluían mis preocupaciones.

En el transcurso de esta mi primera visita a México pude recoger los primeros materiales documentales necesarios para la elaboración de mi tesis, así como establecer contactos con investigadores especializados en el Estridentismo y en el arte mexicano contemporáneo a este movimiento. Estas tareas de investigación y documentación, así como los contactos e intercambios con los especialistas en la materia se completó con un segundo viaje a México en los meses de agosto y septiembre de 1996. En todo este proceso ha sido inestimable la ayuda generosa del profesor José de Santiago Silva, sus sugerencias, y su ejemplo intelectual. El maestro José de Santiago encarna una actitud intelectual en la que se sintetizan el amor por el arte y la cultura mexicanas con una voluntad de cosmopolitismo, así como la práctica artística y la teórica. Su entusiasmo en favor del establecimiento de vínculos de colaboración artística y cultural entre México y España y su militancia en favor del reconocimiento y fortalecimiento de nuestra cultura común latinoamericana han influido decisivamente en mi trabajo. Movido por este interés me preocupado particularmente por el estudio de la influencia de la vanguardia española en el Estridentismo, por el influjo de la estancia en España de artistas mexicanos como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, y, en suma por las similitudes en los procesos de modernización artística de estos dos países hermanos. Fruto de esta preocupación fueron los artículos que publiqué sobre “Nacionalismo y cosmopolitismo en los orígenes del muralismo mexicano”, “Algunos tópicos sobre la recepción del arte latinoamericano en España” y “El Mediterráneo y América: la influencia del mediterraneismo en los orígenes del muralismo mexicano”.

Fueron también decisivas la ayuda y el consejo del profesor Luis Mario Schneider, de la Universidad Autónoma de México, y de las investigadoras del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas Laura González Matute y Sofía Rosales y Jaime. Agradezco al profesor Schneider sus correcciones al capítulo dedicado a las relaciones entre el Estridentismo y la vanguardia española y, sobre todo, el haberme animado a continuar la tarea de recuperación de este movimiento de la literatura y la plástica mexicana iniciada por él. Espero que mi modesta contribución pueda

ser digna de su reconocimiento. Agradezco a Laura González y Sofía Rosales su ayuda inestimable para acceder a los archivos documentales de los artistas estridentistas, su ayuda para acceder a las colecciones de las familias de los artistas Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal y, sobre todo, el haberme admitido en el selecto club de admiradores del Estridentismo.

El desarrollo de mi investigación se enriqueció posteriormente a raíz de la organización de la exposición *El Ultraísmo y las artes plásticas*, comisariada por Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez para el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1996. Esta exposición trajo a Valencia algunas de las obras de Alva de la Canal y Fermín Revueltas, y permitió señalar la deuda del Estridentismo con el Ultraísmo español. El trabajo llevado a cabo por Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez me animó a profundizar en el estudio de estos vínculos. A ellos agradezco su colaboración y las ricas sugerencias que su exposición plantea, pero, sobre todo, el haberme permitido encontrar, tan cerca de casa, gente que comparte mi aprecio por la obra de los estridentistas y el interés por dignificarla. Agradezco particularmente a Carlos Pérez el haber revalidado mi admiración por la obra gráfica de Ramón Alva de la Canal.

Los trabajos preliminares a la elaboración final de la tesis terminaron gracias a la obtención de una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, Agencia Española de Cooperación Internacional para impartir en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM el curso “La vanguardia mexicana y España. Influencias mutuas entre los movimientos de las vanguardias mexicana y española”. El curso fue la ocasión para enriquecer mis conclusiones al respecto con las aportaciones de los profesores mexicanos asistentes. La estancia sirvió también para completar las tareas de investigación y documentación y la catalogación de algunas obras.

Agradezco al profesor Facundo Tomás sus sugerencias y recomendaciones y al Director del Departamento de Historia del Arte, profesor Pablo Ramírez, el apoyo prestado para la presentación de esta tesis doctoral.

2.- El Estridentismo en la historiografía del arte mexicano.

El Estridentismo mexicano es reconocido como un movimiento literario de vanguardia. Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, dos poetas pertenecientes al movimiento fundado en diciembre de 1921, fueron incluidos en 1926 en el *Índice de la nueva poesía americana*, editado por Alberto Hidalgo

y prologado por él mismo, por Vicente Ruiz Huidobro y por Jorge Luis Borges. Sin embargo, hubo que esperar hasta 1970 para que apareciera el primer estudio completo de la producción estridentista, el libro de Luis Mario Schneider *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Schneider realizó una minuciosa investigación de las publicaciones y actividades de los estridentistas desde diciembre de 1921, fecha en la que aparece el manifiesto fundacional *Actual n°1*, hasta 1927, momento en el que se disuelve el movimiento bruscamente por razones políticas. El libro consistía en un perfecto catálogo de publicaciones y actividades con un cuidado aparato crítico en el que se apuntaban influencias, opiniones críticas de los contemporáneos y multitud de sugerencias sobre los supuestos estéticos del grupo, las circunstancias culturales y políticas en las que se desarrolló y los posibles tendencias de evolución en el seno del mismo movimiento. Schneider complementó su trabajo en 1985 con la publicación de *El Estridentismo. México. 1921-1927*, una antología de la producción literaria estridentista en la que se reeditaban textos ya prácticamente olvidados. El primer libro de Schneider supuso un intento de romper con el tradicional olvido del Estridentismo por parte de la crítica literaria mexicana. Schneider denunciaba así el hecho de que el Estridentismo había encontrado mejor acogida fuera que dentro de su país gracias a los estudios de Magda Portal, Carleton Beals y Luis Leal. Se apuntaban también las posibles razones de este menosprecio: su carácter efímero y, sobre todo, la importancia concedida al movimiento de los *Contemporáneos*. El Estridentismo parecía haber sido una algarada sin transcendencia y la poesía mexicana de la década del veinte quedaba reducida al también denominado *Grupo sin grupo* de Novo, Villaurrutia, Gorostiza, Pellicer y otros. Contra cada una de estas dos razones Schneider proponía un argumento. En primer lugar, que el carácter efímero es característica común a todos los movimientos de vanguardia y que comparativamente *el estridentismo fue el movimiento vanguardista en español que más duración tuvo y el que más libros en conjunto dejó en sus cinco años de existencia*. En segundo lugar, aunque reconociendo la mayor calidad estética de algunos poetas de *Contemporáneos*, Schneider negó que pudiera considerárselos como poetas de vanguardia: *...todas las obras de los Contemporáneos carecen de los elementos básicos que definen a la literatura de vanguardia*. El Estridentismo se convertía de este modo en el único movimiento literario mexicano genuinamente vanguardista lo que obligaba a revisar la historia de las relaciones entre los postmodernistas del Ateneo de la Juventud y sus discípulos de *Contemporáneos*. Por último Schneider dejaba abierta una línea de futuras investigaciones en torno al Estridentismo al señalar que: *A pesar de que el presente trabajo resume sólo la historia de la literatura del estridentismo, es necesario dejar sentado que éste fue también un*

movimiento unido estrechamente al despertar de la nueva corriente plástica nacional de los años 20. De hecho, el libro de Schneider ofrecía un listado prácticamente completo de las ilustraciones de la principal revista estridentista, *Horizonte*, así como de las carátulas e ilustraciones de los libros estridentistas, y brindaba un gran número de datos que evidenciaban el hecho de que el Estridentismo no fue un movimiento exclusivamente literario, sino que desplegó sus actividades en ámbitos como las artes plásticas, el teatro, la radio y la música.

Las conclusiones de Schneider planteaban un problema inmediato para la historiografía del arte mexicano. No sólo se trataba de la afirmación vaga y genérica de que el Estridentismo había estado *estrechamente unido* a la renovación plástica mexicana de los años veinte. La cuestión era que la investigación de Schneider había descubierto un importante volumen de obra plástica producida al calor del estridentismo literario. En primer lugar estaba la exposición organizada por el grupo en el Café de Nadie (1924), una exposición realizada con una puesta en escena típicamente vanguardista que suponía un acontecimiento sin precedentes y sin parangón en el México de los 20: la atmósfera del café, la lectura de poemas, un concierto de música estridentista... Por otra parte Schneider sacaba a la luz la existencia de un grupo de publicaciones vanguardistas en las que el diseño gráfico y la ilustración, la reproducción de cuadros y la realización de grabados en madera, se convertía en ingrediente fundamental. Libros y revistas en los que poesía y artes plásticas se integraban en un todo. De otro lado, los artistas que participaron en estas actividades estridentistas –especialmente Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas– estuvieron ligados a los principales acontecimientos artísticos de la década: el resurgimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en 1920, el inicio del Muralismo Mexicano en 1921 con los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, la recuperación del grabado en madera en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán en 1922. Se hacía obligado, por tanto, estudiar las relaciones entre este movimiento y sus contemporáneos. Sorprendentemente, todo este cúmulo de datos no despertó sino bastante después el interés de los historiadores del arte mexicano. La primera revisión de conjunto del Estridentismo tuvo lugar en 1983 a raíz de la exposición *El Estridentismo*, organizada por Judith Alanís para la Casa del Lago de la UNAM. La exposición, en la que se mostraron un total de 190 obras, fue tan sólo una parte de un conjunto de actividades (conferencias, lecturas de poemas, escenificaciones a la manrea estridentistas, etc) y supuso un homenaje y un intento de reconstrucción del espíritu vanguardista del movimiento. Poco después de este primer reconocimiento en México, el Estridentismo encontró

un lugar en la historia de la pintura revolucionaria mexicana con la publicación del libro de Fauchereau *Les peintres révolutionnaires mexicains* (París, 1985). El libro incluía un capítulo con el significativo título de “Le stridentisme et l’avant-garde au Mexique” con el que se reconocía la existencia de una vanguardia mexicana representada por el Estridentismo. Finalmente, el movimiento fue objeto de la atención de la crítica y la historia del arte internacional con motivo de la exposición *Futurismo-Futurismi* (Milán, 1986). En ella, y gracias de nuevo a la intervención de Faucherau, el Estridentismo era considerado como uno de esos *futurismos*, es decir, como una manifestación más del impulso renovador del Futurismo italiano en el arte internacional.

La tardanza en lograr este reconocimiento y el hecho de que se diera curiosamente fuera de México nos obliga a plantear la mismas preguntas que Schneider se hacía respecto de los historiadores de la literatura. ¿Cuáles podían ser las causas de este desprecio? De nuevo la breve duración del movimiento y también su alejamiento de Ciudad de México durante el período 1925-1927 podía abonar la idea de que su transcendencia fue mínima. Pero, a mi modo de ver, la razón de mayor peso volvía a ser la presencia de un movimiento contemporáneo a la plástica estridentista que había monopolizado el interés de la historiografía artística hasta el grado de ocultar todo lo otro. Este movimiento fue –claro esta– el Muralismo Mexicano y el peso de *Los tres grandes*, Rivera, Siqueiros y Orozco. La cuestión que la historiografía mexicana todavía se resiste a plantear abiertamente puede sintetizarse transplantando la pregunta de Schneider del ámbito de la literatura al de las artes plásticas: dado que difícilmente el Muralismo cumple las notas definitorias de lo que entendemos por vanguardia, ¿es posible que el Estridentismo sea la prueba de la existencia de una vanguardia mexicana? Ésta fue nuestra primera pregunta y la hipótesis de partida de este trabajo de investigación fue justamente que podemos hablar del Estridentismo como de un movimiento artístico genuinamente vanguardista y no simplemente como una esporádica colaboración de algunos artistas plásticos en las actividades de un movimiento literario. Para validar esta hipótesis no era necesario, en mi opinión, comprometerse con una delimitación tajante entre lo que puede reconocerse como vanguardia plástica y lo que no pasaría de ser la influencia de una vanguardia literaria en una parte de la producción de algunos artistas. Bastaría con mostrar que se dieron una serie de constantes estilísticas, temáticas e ideológicas en la producción de estos artistas y que éstas estuvieron necesaria y esencialmente vinculadas a la apropiación del lenguaje de las vanguardias europeas. Como pudimos ir comprobando posteriormente, el grupo de pintores estridentistas mantuvo un grado de cohesión y de identidad doctrinal que no es comparable con el del Futurismo

Italiano, pero que es mucho mayor del que tuvo nunca cualquier otro grupo de vanguardia en Latinoamérica o en España. Para validar estas hipótesis de partida ha sido necesario desentrañar los supuestos estéticos del Estridentismo y, dado que la producción teórica de los artistas fue mínima, nuestro principal objeto de estudio ha sido la producción poética y los manifiestos y declaraciones programáticas de los poetas. Especialmente, hemos intentado mostrar que siempre hubo en el Estridentismo, como en cualquier movimiento de las vanguardias históricas, una especial preocupación por las artes plásticas que nace del carácter mismo de su literatura en la que priman las metáforas y equivalencias visuales. Había de procederse por otra parte al rastreo de las diversas influencias de la vanguardia europea que conformaron la poética estridentista y, sobre todo, nuestra intención era mostrar que lo que Maples Arce presentaba como una *síntesis quintaesencial de las vanguardias*, era efectivamente una síntesis que respondía a una cierta lógica y no una simple mezcla ecléctica y desordenada de influencias dispersas. Como ya Schneider apuntara, era evidente que el principal cauce de penetración de la estética vanguardista en el Estridentismo era el Ultraísmo español, con lo que se hacía necesario estudiar el sentido de esta influencia, tarea que Schneider había dejado incompleta. A partir del reconocimiento y análisis de estas influencias era necesario proponer una noción central que diera cuenta de la especificidad de la solución estridentista. En este punto nuestra hipótesis de partida fue que el término que Maples Arce eligió para dar nombre a sus primeros manifiestos –*Actual*– era la clave y que, la voluntad de provocación y agitación que implicaba el término *Estridentismo* había de complementarse con su filosofía del tiempo, con su *actualismo*. El *actualismo* se enfrentaba así tanto al *futurismo* como al *pasatismo*, y se hacía necesario investigar las diferencias entre el Estridentismo y el Futurismo de Marinetti y la crítica estridentista a la literatura modernista mexicana. Por otro lado, nos encontrábamos con la evidencia de que la imagen central con la que la poesía estridentista daba forma a su concepción de la temporalidad era la de La Revolución, lo que nos obligaba a abordar este movimiento como expresión directa de la revolución, como su interpretación poética.

Aclaradas las vías de penetración de la estética vanguardista y después de establecer cuáles podrían ser las notas definitorias de la poética estridentista, nuestra tarea consistía en validar la hipótesis de que existió una plástica estridentista. Debíamos analizar la obra de los artistas que participaron en el movimiento y proponer también una serie de claves formales, estilísticas, temáticas e ideológicas que pudieran definirlo. Para ello fue necesario catalogar la obra de los artistas más comprometidos con el movimiento, lo que entrañaba

considerables problemas. En la mayoría de los casos, no existían catalogaciones completas de la producción de la década de los 20, tampoco contábamos con bibliografía específicamente dedicada al estudio de la producción plástica estridentista y, por último, sucedía que en todos y cada uno de los artistas las exposiciones o monografías de su obra se centraban en períodos de actividad posteriores al Estridentismo o bien, cuando trataban la producción del período, soslayaban su participación en el movimiento y analizaban su obra desde otras claves: los inicios del muralismo y la evolución del movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Por último, venía a añadirse otro prejuicio a nuestro modo de ver inconsistente: el desprecio o la minusvaloración de la obra gráfica en favor de la de caballete y de la mural. Con esto se perdía la posibilidad de valorar la que quizás podemos considerar como principal aportación del Estridentismo al arte mexicano e incluso al arte de vanguardia internacional. Se imponía por tanto reivindicar la obra gráfica estridentista, sus ilustraciones para revistas y libros y su contribución a la modernización del diseño gráfico.

Puestos a la tarea de localizar y catalogar la obra plástica estridentista nos encontramos con diversos escollos, alguno de ellos todavía por superar, lo que nos obligó a abandonar la pretensión de lograr una catalogación exhaustiva y “completa” y a decidimos finalmente a proponer conclusiones a partir de los materiales que pudimos localizar. Una buena parte de la obra se ha perdido por razones diversas que podemos intentar explicar. En primer lugar porque a la altura de los veinte el coleccionismo de arte era en México ciertamente exótico y porque buena parte de la producción estridentista se prestaba muy mal a la avidez de los coleccionistas. Me refiero precisamente a la obra gráfica –de algunas de ellas sólo se conserva un ejemplar de la revista, cartel o libro correspondiente–, a algunas esculturas en papel de Germán Cueto, e incluso a buena parte de la obra de caballete. En la década de los veinte el principal mercado para el arte mexicano era el del gran vecino del Norte y muchas de las obras que cruzaron el río Bravo no han podido ser localizadas. Por otro lado, gran parte de la obra estridentista, nacía de la necesidad de dar respuesta inmediata a problemas sociales y políticos; se producían grabados con los materiales más baratos como por ejemplo cámaras de neumático; se imprimía muchas veces sin tórculo recurriendo a un simple peine; el papel era de muy mala calidad –papel de las rotativas de los periódicos o papel de envolver en los comercios– y una vez cumplida su misión de propaganda y agitación muy pocos se preocupaban de conservar las obras. Por fortuna, uno de los estridentistas, el pintor Fernando Leal, fue conservando algunas obras para conformar la que hoy en día es la mejor colección estridentista y por confeccionar un archivo documental en el que se registran gran parte de las actividades del grupo,

catálogos, correspondencia, documentos inéditos, material hemerográfico etc. También fue posible acceder a la obra gracias a las familias de los pintores Ramón Alva de la Canal y Fermín Leal y a la labor desarrollada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas cuyo archivo de imágenes y materiales documentales ha sido transcendental para la realización de éste trabajo de investigación.

Finalmente pudimos acceder a un material documental mucho más voluminoso de lo que en un principio auguraban las predicciones más optimistas. Con ello se nos habría la posibilidad de convertir nuestro proyecto de investigación, basado en el supuesto de que habríamos de extraer conclusiones a partir de un material escaso, en un catálogo –provisional e incompleto, pero bastante exhaustivo– de toda la producción plástica estridentista. Sin embargo, algunas consideraciones nos llevaron finalmente a renunciar a esta posibilidad y seleccionar la obra de los dos autores más representativos del movimiento: Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal. La primera de estas consideraciones es que la catalogación de la colección de Fernando Leal Audirac, fundamental para completar el catálogo general del Estridentismo y especialmente el de su padre Fernando Leal, suponía un esfuerzo que nos desbordaba por completo. Embalados y almacenados en un caserón junto con obras de otros períodos y artistas, la tarea requería de un tiempo del que no disponíamos. Tuvimos, por otra parte grandes dificultades para acceder a la producción estridentista de Leopoldo Méndez, a excepción de sus grabados y viñetas para la revista *Horizonte* en cuya ilustración colaboró junto con Alva de la Canal. Los catálogos de las diferentes exposiciones de su obra recogen una muy escasa producción en la década de los veinte y los posteriores se alejan de las soluciones formales estridentistas para anticiparse a los planteamientos del Taller de Gráfica Popular. Respecto de la producción estridentista de Jean Charlot nos encontramos con que para acceder a ella resultaba imprescindible trasladarse a Honolulu, lugar en el que el artista residio durante la última etapa de su vida, donde creó una colección y donde su hijo conserva buena parte de su obra y su archivo documental. Desistimos, pues, por razones tan obvias como ajenas a la voluntad del investigador. En cuanto a la obra del escultor Germán Cueto, y después de ponerse en contacto con su familia, supimos que estaba dispersa, en parte desaparecida y por catalogar, y –lo que es más importante– que su producción del período estridentista se limita a algunas máscaras de los componentes del grupo. Cueto viajó a París en 1927 y a partir de entonces su evolución se vinculó al grupo de *Cercle et Carré* traspasando los límites del movimiento estridentista.

Finalmente, preferimos realizar un estudio pormenorizado de los dos artistas más representativos que podía permitirnos reconstruir la historia del estridentismo y sus claves conceptuales y formales, antes que llevar a cabo un estudio extenso que incluyera a todos los autores pero que no había de modificar substancialmente los resultados de nuestra investigación. Sin duda el estudio de estos cuatro autores citados resulta imprescindible para completar nuestro conocimiento del Estridentismo y este trabajo ha de entenderse entonces como una aproximación global a partir del análisis de una parte de la producción estridentista.

Por otro lado, consideramos que tanto la obra de Méndez como la de Leal y la de Charlot están mucho menos comprometidas con la estética estridentista que la de sus compañeros Alva y Revueltas. Charlot, que ha sido calificado como *estridentista silencioso*, tuvo un importante protagonismo en los inicios del movimiento: en 1921 contagió a sus compañeros de la Escuela de Coyoacán el interés por el grabado en madera y fue el puente entre los estridentistas y los fotógrafos americanos Edward Weston y Tina Modotti. Hizo también algunas portadas de libros estridentistas en los que recurría a los temas y formas típicos del movimiento, pero, sin embargo, nunca formó parte plenamente del grupo y sus intereses se diversificaron hacia la colaboración con Diego Rivera en los murales, hacia la investigación del arte mexicano precolonial y hacia las artesanías mexicanas. No formó parte del grupo estridentista de Jalapa y no participó activamente en el movimiento ¡30-30! También fue complicada la vinculación entre Leal y el Estridentismo ya que su obra personalísima se aparta de los temas preferidos por el Estridentismo para acercarse a los temas indigenistas. En mi opinión, su más importante contribución al movimiento fue su protagonismo en el grupo ¡30-30!, aspecto que trato en el capítulo dedicado a la historia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el movimiento ¡30-30! Por otra parte, sus muy interesantes artículos y ensayos en los que reflexiona sobre el arte mexicano son posteriores a la disolución del movimiento. En cuanto a los grabados de Leopoldo Méndez para *Horizonte*, considero que presentan una semejanza notable con los que realizara Alva de la Canal para la misma revista.

3.- Algunas consideraciones metodológicas.

Nuestro objeto de estudio y el tipo de preguntas de las que partía nuestra investigación imponían lógicamente recurrir a diversos enfoques metodológicos. En primer lugar era necesario partir del análisis de la literatura estridentista, habida cuenta de que gran parte de la producción plástica (carteles

e ilustraciones y portadas de libros y revistas) vinculaba intrínsecamente las imágenes a los textos. Por otro lado, la escasa producción teórica de los artistas estridentistas nos obligaba a reconstruir su ideario estético y sus posiciones ideológicas a partir de las declaraciones programáticas de los manifiestos. Consecuentemente, habíamos de abordar dos tareas con exigencias metodológicas propias. De una lado era necesario aventurarse en el comentario de los poemas y de la prosa estridentista, proponiendo una interpretación de sus metáforas y se hacía obligado estudiar las influencias de los diferentes movimientos de la vanguardia europea en el Estridentismo. Las armas del análisis habían de ser, pues, la crítica literaria, la literatura comparada y la historia de la literatura. En segundo término, nuestro acercamiento a la literatura del grupo tenía la finalidad de reconstruir su ideario estético, lo que llevaba las cosas al terreno de la estética. En consecuencia era obligado tratar cuestiones filosóficas como especialmente al noción de tiempo implícita en la literatura estridentista y la forma en la que esta concepción de la temporalidad se traducía en una determinada concepción del sujeto y del espacio. Por otra parte, y dado que la imagen fundamental en la que los poetas estridentistas dieron forma a su actualismo era la de la Revolución, era obvio que se desprendían consecuencias políticas e ideológicas. Éstas mismas imponían una revisión de la historia de la Revolución Mexicana y de la influencia de la misma sobre el desarrollo de las artes plásticas en el país. Nuestra investigación nos empujaba, de este modo, hacia los terrenos de la historia de México y de la historia social de la literatura y el arte. Por último, todas estas aproximaciones debían confluir con el análisis formal de la producción plástica estridentista para buscar las posibles influencias y para detectar las posibles líneas de evolución del grupo, los cambios que delimitaran etapas diferenciadas, las deudas con la literatura estridentista, con otros movimientos del arte mexicano o con las vanguardias artísticas internacionales. En definitiva habíamos de partir de unas primeras impresiones –esas que suscitan las imágenes–, desviarnos luego por los caminos de la historia y la estética y regresar finalmente a la obra para comprobar la justeza de aquellas primeras intuiciones, para corregirlas, para matizarlas. El *factum* –la obra y nuestra percepción de la misma– necesitaba explicación y sentido, y el rodeo para encontrarlo había de ser sólo un rodeo y evitar convertirse en objeto autónomo.

Prevenidos contra los peligros que acechan a la teoría cuando pierde su objeto, recurrimos a cada uno de estos saberes con una intención instrumental. Así, hemos intentado transitar por los caminos de la historia de la literatura o de la crítica poética sólo para descubrir las claves de la poética estridentista y la forma en la que ésta se volcó sobre la producción plástica. El estudio de la obra

poética estridentista en sí misma o desde una perspectiva propiamente literaria no ha sido nunca nuestro propósito. Con este mismo interés instrumental hemos abordado algunas cuestiones filosóficas. Es un hecho que hubo producción literaria estridentista y que no la hubo filosófica por lo que, en principio, la tentación de desviarse del objeto era en este punto mucho menor. Sin embargo, fue necesario moderar eso que se llama “deformación profesional” para poner límites a la especulación filosófica: se trataba de señalar problemas y explicitar presupuestos, no de convertirlos en objeto de reflexión específica. Para ello se ha recurrido a algunos textos (Benjamin, Bergson, Marramao) para intentar sacar a la luz los presupuestos estético-filosóficos del Estridentismo, presupuestos que ni el poeta ni el artista explicitan, pero que, sin embargo, son fundamentales para el investigador.

Nuestra investigación exigía también recurrir a la historia de la revolución mexicana dado que el Estridentismo siempre quiso intervenir en el medio social y político. Parecía obvio que tratándose de un movimiento con esta voluntad de intervención política y en un contexto tan violento como el de los años veinte, las luchas por el poder y los diversos acontecimientos políticos tuvieron que ser determinantes en la evolución del arte mexicano del período. Más en concreto, era necesario plantearse la forma en que el poder político instrumentalizó el arte mexicano –particularmente el muralismo y las Escuelas de Pintura al Aire Libre– y hasta qué punto esta instrumentalización determinó la evolución del arte durante la década. El Estridentismo no sólo fue un movimiento estético o una corriente de opinión, fue también una asociación de artistas en defensa de sus intereses profesionales, y de sus ideales artísticos y políticos. Arte y política –este era nuestro convencimiento de partida– eran necesariamente una misma cosa en el México de los veinte habida cuenta de que, por ejemplo, el órgano de propaganda del sindicato de pintores muralistas, el periódico *El Machete* se convirtió en el órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano. Se imponía por tanto revisar el protagonismo de Vasconcelos en los inicios del muralismo, las consecuencias de su cese, las luchas por el control de la Academia y, en general, la influencia de la política artística gubernamental en un país en el que prácticamente no existía mercado artístico privado.

En definitiva el recurso a la historia política, de la literatura o del arte, a la estética o a la sociología del arte ha tenido en nuestra investigación un sentido instrumental o propedéutico. Nuestro objetivo central era analizar la producción plástica estridentista y en concreto la obra producida por Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal hasta principios de la década del treinta. El desarrollo de la investigación planteaba desde este punto de vista problemas muy

diferentes: los relacionados con el trabajo de campo, con la recogida de información y su procesamiento y con la solución de multitud de problemas técnicos. Después de realizar una primer acopio de materiales documentales en primer viaje a México, disponía de un buen fondo bibliográfico para iniciar la investigación y para establecer las hipótesis básicas de trabajo y el plan general de la investigación. Con estos materiales comencé a redactar los primeros borradores. Sin embargo necesitaba completar el proceso de recopilación de materiales con algunos documentos hemerográficos y necesitaba especialmente completar el catálogo de obra una vez localizadas las principales colecciones. Este fue el objeto de mi segundo viaje a México, en el transcurso del cual pude fotografiar y catalogar buena parte de la obra de Revueltas y Alva, así como consultar los archivos documentales de la Biblioteca Nacional de México, del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de las Artes y de los archivos personales de Luis Mario Schneider, Germán List Arzubide, Luis Escamilla y Judith Alanís. Pude también acceder a las colecciones del Museo Nacional, de Fernando Leal Audirac, de la familia Alva de la Canal Hernández y de Mireya Cueto. Pero la parte más enriquecedora de este segundo viaje fue, sin duda, el contacto personal y el intercambio de ideas con las familias de los artistas y con los investigadores especializados en el Estridentismo. Con ellos pude contrastar, poner a prueba y corregir mis opiniones, y gracias a ellos pude establecer una relación con las obras y con los artistas que el estudio en modo alguno permite. A todos ellos agradezco su generosa y amistosa colaboración.

El Estridentismo: Poética y estética.

En la configuración del ideario estético del estridentismo, primer movimiento de la vanguardia mexicana, influyeron sin duda las diversas valoraciones de la vanguardia europea que, antes de 1921, se hicieron en Latinoamérica. Documentar punto por punto la influencia de esas primeras lecturas de la vanguardia requeriría de un estudio hemerográfico y biográfico que rastrearía los cauces de comunicación entre los intelectuales del continente entero, tarea que ha sido llevada a cabo sólo en parte y que tropieza siempre con las dificultades propias de este trabajo de investigación casi detectivesco. Luis Mario Schneider ha contribuido a ello con su libro *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pero, como él mismo aclara, está por hacer el trabajo "valorativo" (Schneider, 1970,9). En estas páginas pretendemos abordar esta tarea avanzando algunas hipótesis que se derivan del análisis de los textos que influyeron en la conformación de la poética estridentista. Aunque sujetas siempre a la provisionalidad a la que nos obliga la posible aparición de nuevas pruebas documentales, podemos avanzar algunas tesis fundamentales consecuencia del análisis de los presupuestos teóricos del Estridentismo y de su comparación con las tesis de los principales autores que anteriormente dieron cuenta de las nuevas tendencias artísticas europeas. Al analizar las opiniones de estos primeros receptores podremos extraer consecuencias acerca de las características específicas de la vanguardia latinoamericana en su conjunto y del Estridentismo en particular.

Hablar de influencias vanguardistas en el Estridentismo, como hacerlo en general de cualesquiera influencias, es problemático. En muchas ocasiones sirve para satisfacer la obsesión del historiador por clasificar y por someter lo particular a lo general con lo que acaba perdiéndose su especificidad. Al encontrar una determinada influencia encontramos un nombre para la cosa y ahí se detiene a veces la investigación hurtando cualquier otra explicación. Por otra parte, al afirmar que fulano fue influenciado por mengano se da pie a la posible acusación de plagio y, cuando el celo del investigador descubre influencias múltiples, a la acusación de eclecticismo.

El Estridentismo ha sufrido también las consecuencias de este vicio intelectual, como en general toda la literatura y el arte latinoamericanos, alimentando así un cierto complejo de inferioridad de la cultura latinoamericana respecto de la europea o la norteamericana. A fuerza de hablar de influencias acaba negándose

la originalidad de lo influenciado cuando la originalidad es uno de los atributos tradicionales del arte y se refuerza la maniquea dialéctica entre la identidad y la universalización culturales.

Aunque en modo alguno quisiéramos contribuir a afianzar estos prejuicios, seguiremos hablando de influencias puesto que las hubo: los estridentistas recurrieron sin prejuicios a la cita y a la apropiación de conceptos y formas, y, con la misma actitud desprejuiciada, nosotros pretendemos ahondar en el esclarecimiento de estas influencias. Se trata, en definitiva, de descubrir los ingredientes de una pócima que siempre es original, pues estamos convencidos de que en toda mezcla —aunque sea tan azarosa como la de los surrealistas— se refleja una voluntad original —aunque sea la de aquel azar objetivo.

Creemos, pues, que no hay originalidad absoluta como tampoco simple copia y mucho menos tratándose de un movimiento de vanguardia que nace del contagio de un espíritu de renovación general e inespecífico que se va concretando en cada circunstancia. Sabemos, por otra parte, que toda lectura es necesariamente un acto creativo y que toda cita obedece a una elección, que toda elección es libre y expresa unos determinados valores. No hay, por tanto, creación *ex nihilo* y no hay influencia que pueda negar la libertad consustancial del acto creativo. Proponemos pues, que, cuando el término influencias suscite en el lector aquellas consecuencias indeseables, sea traducido por el de contagio, contacto, contaminación, apropiación, o simplemente por el de lectura.

Si ya en la historia de los artistas europeos de la segunda década del siglo resulta difícil clasificar las posiciones de cada cual recurriendo a las etiquetas de los distintos *ismos*; en el caso de Latinoamérica la clasificación resulta aún más forzada, ya que Cubismo, Futurismo, Expresionismo y Dadaísmo son recibidos como ingredientes de un mismo movimiento de renovación, de modo que lo determinante son siempre las características comunes a todos estos movimientos de vanguardia antes que los aspectos que los separan. Siendo la influencia futurista la primera en llegar, se convierte en el estrato básico y determinante sobre el que van posándose todas las posteriores. De este modo, en 1921, el año de fundación del Estridentismo, el Futurismo era ya, para toda América Latina, el referente de todas las influencias modernizadoras y los intelectuales latinoamericanos podían recurrir a él para encontrar aquello que José Carlos Mariátegui (1921) denominaba *el común denominador del arte de vanguardia*:

Esta vez el futurismo se presenta más o menos amalgamado y confundido con otras escuelas artísticas afines: el expresionismo, el dadaísmo, etc. De ellas lo separan discrepancias de programa, de táctica, de retórica, de origen o, simplemente, de nombre. Pero a ellas lo une la finalidad renovadora, la bandera revolucionaria, todas estas facciones artísticas se fusionan bajo el común denominador de arte de vanguardia.

1.- La recepción de las vanguardias en Latinoamérica. El tránsito del modernismo a la vanguardia.

1.1.- Modernismo, Postmodernismo y vanguardia.

Las primeras recepciones latinoamericanas de las vanguardias europeas han de enmarcarse en el contexto de la crisis del Modernismo literario. Lejos de producirse una ruptura radical entre la estética del Modernismo y la de la vanguardia, se produce una paulatina evolución en el seno del viejo movimiento que sentará las bases para la adopción de la nueva estética. Aunque con ciertos recelos o incluso con un airado rechazo de su radicalismo, la posición que adoptan tanto los modernistas ortodoxos como los heterodoxos respecto al Futurismo es finalmente positiva. Incluso cuando les merece un rechazo como escuela o como doctrina, dan la bienvenida a lo que entienden como un necesario empuje, aunque siempre excesivamente violento, para la renovación de la literatura.

Nelson Osorio (1982, cap. 1º) ha hecho un balance de la recepción latinoamericana de la vanguardia en el ámbito literario, revisando diversos acercamientos como el de René de Costa (1975), Guillermo Sucre (1975) y José Carlos Mariátegui. Su primera intención es rebatir la interpretación tradicional del problema expuesta paradigmáticamente por Anderson Imbert (5ª ed. 1966, tomo II, 16) y que hace de las vanguardias latinoamericanas *simples sucursales de la gran planta industrial con sede en Europa*. Frente a este enfoque reduccionista, Osorio resalta los elementos que hacen de la asimilación de la vanguardia en Latinoamérica una genuina y específica variante de la vanguardia artística internacional, caracterizada por el distanciamiento crítico, la valoración selectiva de las diversas influencias y una cierta autonomía creadora. Caracterizando esta especificidad en una sólo expresión podría hablarse con Osorio de una *recepción cautelosa* en la que, como veremos al analizar los textos fundamentales, los escritores americanos no podían identificarse con el radicalismo, el irracionalismo y el desprecio de los clásicos propios de Marinetti.

El origen de esta particular asimilación está sin duda en la autoridad que el Modernismo había adquirido en América Latina desde aproximadamente 1884, y en la relativa vitalidad de sus presupuestos estéticos a la altura de la segunda década del siglo. Efectivamente, el Modernismo había supuesto, como aclara Carlos Monsiváis (1976) un instrumento sumamente eficaz para la americanización de las nuevas corrientes artísticas europeas. Rubén Darío

transforma influencias como el simbolismo permitiendo una superación de los viejos moldes de la cultura colonial y enriqueciendo y transformando el idioma español en un sentido que reafirma también su independencia respecto a la antigua colonia. Con esto, la literatura hispanoamericana asume el protagonismo en la modernización del idioma y de la literatura en castellano como si de un viaje de ida y vuelta se tratara, viaje en el que las influencias modernizadoras que nacen en Francia o Inglaterra llegan a España después de tomar el acento americano. Se trataba, en suma, de modernizar la literatura americana incorporándola a las nuevas corrientes europeas, pero remarcando al tiempo su independencia y especificidad. Si esta fue la principal virtud del Modernismo no es de extrañar que en el momento en que las influencias vanguardistas llegan, los intelectuales americanos reproduzcan el mismo comportamiento que caracterizó la actitud modernista: asimilación de las tendencias modernizadoras, pero, recepción crítica ejercida desde la voluntad intelectual de resguardar la identidad propia de lo americano. Esta constancia en los rasgos básicos de las recepciones modernista y vanguardista explica en parte el hecho de que los escritores americanos pudieran sintetizar ambas influencias de modo que desde el interior del sistema poético del Modernismo en crisis se apropiaran, sin necesidad de un giro radical, de las innovaciones del Futurismo. Se trataba de nuevo, en última instancia, de tomar del Futurismo su potencial renovador en lo formal y vitalizador en las actitudes, pero, también, de huir de la asimilación acrítica o acomplexada. Como veremos, esta actitud orienta las posiciones de Rubén Darío o Vicente Huidobro. El Futurismo representará, de este modo, una segunda batalla de una misma guerra, y la cuestión principal que diferenciará las actitudes de unos y otros consistirá en advertir la pérdida de energía renovadora del Modernismo, su incapacidad para seguir siendo el sujeto del proceso de modernización cultural una vez que los intelectuales modernistas son asimilados a la cultura oficial, convirtiéndose en legitimadores del nuevo orden político liberal y perdiendo con ello toda su primigenia carga de rebeldía. Es así como, incluso en aquellos autores todavía identificados con el Modernismo, la semilla vanguardista encontró un caldo de cultivo receptivo, pues, como resume Osorio se trataba de...

...voces disonantes que muestran un espíritu de cuestionamiento que surge en el interior mismo de un sistema poético. Pensamos, por ejemplo, en el colombiano Luis Carlos López (1879-1950), el peruano Clemente Palma (1872-1946), el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (1878-1968), el mexicano José Juan Tablada (1871-1945), el mismo Lugones de Sumario sentimental (1909), etc. Pero este cuestionamiento, como hemos dicho, funciona al interior mismo del sistema Modernista, es parte de él y

no puede en rigor considerarse como un proyecto crítico que vaya más allá de un "reformismo" que reacciona contra la creciente teorización de los epígonos de Darío. (1982, 10-11).

La traducción de "Fundación y Manifiesto del futurismo" de Marinetti, publicado en *Figaro* el 20 de febrero de 1909 y más tarde en la revista milanesa *Poesia*, nums. 1-2, fue prácticamente inmediata: la primera traducción completa del francés aparece en la *Revista de la Universidad de Honduras*, de Tegucigalpa (págs. 689-690), junto con un artículo del director de la revista, Rómulo E. Durón, titulado "Una nueva escuela literaria" y una entrevista con Marinetti "Interviú sobre el futurismo" tomada de la revista *Comoedia*, del 16 de marzo de 1909. En mayo de 1909 se publica en Venezuela, en la revista *El cojo ilustrado* una nota sin firma sobre "El futurismo de Marinetti" (XVIII, 418, Caracas, 15 de mayo de 1909, págs. 283-284), mientras que en México Amado Nervo publica el artículo titulado "Nueva escuela literaria" en el *Boletín de Instrucción pública* en el mes de agosto (*Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 4ª ed. 1972, tomo II, págs. 178-182). También en el mismo año, el 5 de abril, Rubén Darío publica su "Marinetti y el futurismo" en Buenos Aires (*La Nación*, 5 de abril de 1909, tomado de Rubén Darío, *Letras*, París, Garnier hermanos, págs. 229-237). La recepción como vemos fue inmediata y da idea del alto grado de información con el que cuenta el público especializado en Latinoamérica, resultado, en buena medida, de la presencia de muchos de las principales plumas del continente en Europa. De nuevo en este punto ha de reseñarse el carácter avanzado de la literatura y la crítica hispanoamericana en relación a la española, pues, como señala Osorio:

Si es cierto, como afirma Guillermo de Torre, que la primera traducción que se hace en España del Manifiesto de Marinetti es la que publica Ramón Gómez de la Serna en 1910 en la revista Prometeo de Madrid (Historia de la literatura de vanguardias, 1965, p. 526), sería legítimo pensar que la primera versión al castellano no se hace en España sino en Honduras, a los pocos meses de su aparición. (1982, 19).

No sólo esta primera traducción se anticiparía a la española, sino que los artículos de Darío y Nervo incluyen sendas traducciones de buena parte del manifiesto de Marinetti.

1.2.- Rubén Darío: la recepción modernista del Futurismo de Marinetti.

El artículo de Rubén Darío citado bien puede servirnos como ejemplo de algunas de las constantes en la recepción del Futurismo a las que antes nos hemos referido. Resulta evidente su intento de rebajar las pretensiones de radical innovación y de ruptura con el pasado que se atribuye orgullosamente Marinetti. Este disgusto por el carácter irrespetuoso y provocador no oculta, sin embargo, la aceptación e incluso la valoración positiva de su poesía. Rechazando el tono estridente de las formulaciones de Marinetti se afirma, no obstante, que *es un buen poeta, un notable poeta* y que *la élite intelectual universal le conoce*. Con todo ello, Darío, primera autoridad de la literatura latinoamericana de su tiempo, tiende un puente entre el modernismo y la vanguardia fundamental para explicar la peculiar recepción de los nuevos movimientos en Latinoamérica. Se trata de una predisposición a valorar sus innovaciones formales avalada por el indiscutido criterio de la crítica internacional que da idea de la voluntad de Darío por modernizar la literatura hispanoamericana. Sin embargo, junto con la cautelosa aceptación se mezcla el marcado interés por amortiguar la virulencia rupturista. Tal ambigüedad será una de las constantes en las lecturas del Futurismo hasta que el Estridentismo se apropie de la estética (y de la ética) vanguardista.

En este orden de cosas me parece sintomático el interés de Darío por señalar que, aunque las posiciones teóricas de Marinetti son originales, no lo es así el nombre de futurismo, cuya paternidad concede al poeta catalán Gabriel Alomar:

Solamente que el futurismo estaba ya fundado por el gran mallorquín Gabriel Alomar. Ya he hablado de esto en las "Dilucidaciones", que en cabezan mi Canto errante.

¿Conocía Marinetti el folleto en catalán en que expresa sus pensares de futurista Alomar? Creo que no, y que no se trata sino de una coincidencia. En todo caso, hay que reconocer la prioridad de la palabra, ya que no de toda la doctrina.

Presididas por la misma intención de esta primera observación Darío hace algunas críticas al Futurismo que giran todas en torno al desprecio de Marinetti hacia la literatura clásica y a su arrogante confianza en ser un absoluto innovador. Si respecto de la paternidad intelectual de Alomar puede tratarse de un simple desconocimiento, respecto de los clásicos se trata de arrogancia y *snobismo*: el canto marinetiano al peligro, la temeridad y la energía, la audacia o

la rebeldía no le parecen a Darío, dice irónicamente, más que *pasadismo*, ¿no *estará todo esto en Homero*? La crítica de Darío no me parece una simple ironía, creo que encierra una intuición profunda y que, como veremos, resultará transcendental para comprender la demarcación que el Estridentismo establecerá entre sus propios planteamientos y los del Futurismo italiano. El término *pasadismo* cuestiona conceptualmente el núcleo mismo de la filosofía futurista: su noción de tiempo. Esta crítica se convertirá, a mi modo de ver, en la clave de la filosofía de la historia del Estridentismo, y su aparición en Darío, y, como más tarde veremos, también en Nervo y Huidobro, nos permitirá rastrear los orígenes de la estética estridentista. La crítica de la noción de tiempo futurista que este sarcástico comentario supone no es, desde luego, una argumentación bien articulada, sino sólo, como se ha dicho, una intuición. Sin embargo, Darío parece detectar una contradicción en el planteamiento de Marinetti que posteriormente será retomada: se afirma que *el Tiempo y el Espacio murieron ayer, que vivimos en lo Absoluto, puesto que hemos ya creado la eterna rapidez omnipresente*, pero sin embargo se desprecia el pasado mientras que se ensalza el futuro cuando lo consecuente sería la afirmación radical de un eterno presente, del ahora:

"La principal idea de Marinetti es que todo está en lo que viene y casi nada en lo pasado. (...) Y ¡adelante! Pero ¿a dónde? Si ya no existen Tiempo y Espacio, ¿no será lo mismo ir hacia Adelante que hacia Atrás?"

Claro está que las críticas de Darío responden en parte a una estrategia defensiva, la del modernista frente a la vanguardia, la del viejo frente al joven, la del que se ha convertido ya en un "clásico" y ha construido su obra en permanente diálogo con la tradición frente al impulsivo radicalismo juvenil. Esto se hace particularmente evidente cuando Darío vuelve a recurrir a la ironía para lamentar que si se sigue la máxima futurista de que los más viejos de entre ellos serán devorados por los jóvenes, él, que tiene ya más de cuarenta años, habría de ser víctima de sus propios discípulos. Sin embargo las ironías e intuiciones ganan penetración conceptual cuando concluye:

Y vendrán otros dioses que asimismo tendrán que irse cuando les toque el turno, y así hasta que el cataclismo final haga pedazos la bola en que rodamos todos hacia la eternidad, y con ella todas las ilusiones, todas las esperanzas, todos los ímpetus y todos los sueños del pasajero rey de la creación. Lo futuro es el incesante turno de la Vida y de la Muerte. Es lo pasado al revés. Hay que aprovechar las energías en el instante, unidos

como estamos en el proceso de la universal existencia. Y después dormiremos tranquilos y por siempre jamás. Amén.

Nos encontramos ante una concepción del tiempo como ciclo de eterno retorno que quizás sea en gran parte una respuesta puntual al optimismo de Marinetti, que Darío achaca siempre a su juventud. La crítica del nicaragüense afirma, con escepticismo y nostalgia, que nada puede depararnos el futuro que no haya sido ya vivido en otro tiempo, que la mirada al futuro acaba siempre volviendo al punto de partida, vértice en el que pasado y porvenir se encuentran. Podemos concluir agrupando las críticas de Darío al Futurismo en torno a la noción de tiempo y resumiéndolas en una breve formulación: para ser coherente con sus propios presupuestos el Futurismo debiera, si no quiere caer en la paradoja de convertirse en un *pasadismo* a fuerza de magnificar el futuro, aprovechar las energías del presente; debiera ser (podemos decir recurriendo a los términos estridentistas) *presentismo* o *actualismo*. Como veremos, el Estridentismo se definirá a sí mismo como *vanguardia actualista de México* y quizás resuene en ello el eco de las críticas de Darío. No podemos asegurar que existiera una relación directa entre los estridentistas y Darío, aunque parece sensato suponer que tratándose de un autor tan importante sus opiniones fueran conocidas. También pudiera tratarse de una influencia indirecta, pues, los argumentos del premio Nobel se reproducen con algunas variantes en dos poetas cercanos al Estridentismo como fueron Amado Nervo y Vicente Huidobro.

1.3.- El Modernismo en México.

La situación en México puede explicarse a partir de los mismos parámetros que el pensamiento de Rubén Darío imprimió al continente entero: se trata de un proceso de evolución de la cultura mexicana por medio del cual se alcanza la independencia respecto de la vieja cultura de la colonia y se asimilan las nuevas corrientes estéticas. Podemos fijar como fecha emblemática para este movimiento modernizador el año de 1886, en el que Altamirano y Pimentel sostienen una polémica en el Liceo Hidalgo en la que el primero defiende la independencia lingüística respecto a la colonia con la incorporación tanto de los temas mexicanos como de los localismos lingüísticos del país, mientras que el segundo defiende el purismo de la gramática normativa castellana. Es la polémica que José Luis Martínez (1976) resume en los términos de *inspiración frente a gramática*. A partir de este primer momento de renovación, y a pesar de las diferencias en cada momento, podemos hablar de una sucesiva oleada de reformas que sentarán las condiciones para la asimilación de los movimientos de vanguardia. En realidad la polémica es heredera de la vieja lucha entre liberales y conservadores que preside la historia política de México desde su independencia, pero en este momento el aspecto estrictamente estético de la polémica se independiza considerablemente de lo político, que permanecerá no obstante latente, mientras que, por otro lado, la batalla parece decidirse claramente hacia el lado renovador. Así, aunque el debate volverá a reproducirse en varias ocasiones, no servirá más que para afianzar el triunfo de las posiciones modernizadoras en el círculo de la élite intelectual mexicana.

El proyecto de Ignacio Manuel Altamirano es el de la modernización de la literatura mexicana para ir más allá de la influencia española del período colonial y de la francesa del siglo XVIII. Su fórmula es la de un nacionalismo cultural (se trata —afirma— de dar el grito de Dolores también en el ámbito de la literatura), pero de un nacionalismo no excluyente en el que la búsqueda de una identidad nacional sirva como agente para conectar la cultura mexicana con las corrientes internacionales rompiendo su aislamiento. La cuestión es conceder dignidad estética a lo mexicano para mostrar que partiendo de los temas locales y de una cierta dosis de tipismo es posible también una literatura moderna. Desde la perspectiva de esta función histórica, la tarea de la revista *Renacimiento*, dirigida por Altamirano, se emparenta con la del Modernismo, el movimiento que a partir de 1889 recogerá el testigo. Quizás la mejor forma para dar cuenta del sentido de este proceso que antes hemos denominado de "americanización" sea comparar las dos citas que Ida Rodríguez Prampolini (1985) escogió para significar las posiciones de antes y después del cambio

iniciado por la revista *Renacimiento* y continuado por *La revista Moderna*. La primera de ellas, contagiada aún del romanticismo, da muestra del complejo de inferioridad que identifica lo artístico con lo europeo hasta el punto de creer que hay algo de artístico en el paisaje europeo que no se da en el mexicano; la segunda, sin embargo, ha conseguido encontrar esa dignificación de lo mexicano imprescindible para el desarrollo de las artes en el país, y lo mexicano es ya un objeto apropiado para las artes:

(1) (refiriéndose a los artistas europeos afirma) *En aquellos sitios todo es poesía; no hay fuentes ni lago que no tenga sus fantasmas; no hay gruta que no cobije un encantador; no hay, en fin, un solo murmullo del viento en los follajes del bosque o en las ventanas ojivas del arruinado castillo, que no repita el nombre querido o execrado de algún héroe o de algún malhechor, de alguna beldad o de alguna diabólica hechicera.*

En México nada de esto tenemos. (Rafael, Rafael de, "Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos Escuela Mexicana de Pintura", en *El Espectador de México*, México, junio 5 de 1851).

(2) *Nuestras cordilleras con sus bosques y sus cañadas, nuestras costas de ambos mares, nuestros ríos, nuestros volcanes, nuestros lagos con sus islotes pintorescos; he aquí un todo cuyos menores detalles trasladados al lienzo harán la gloria de nuestros artistas.* (Olaguíbel, Manuel de, "Nuestros artistas. Pasado y porvenir", en *El Artista*, t. I. p. 15, México 1874)

Como vemos el proyecto modernizador y americanista que Altamirano inicia en el ámbito de la literatura es asumido inmediatamente por la crítica de arte mexicana. Se trata de un mismo proceso que en el ámbito de la pintura podemos personificar en la figura de José María Velasco (1840-1912). Éste encarna el nuevo ideal artístico: la aspiración a la valoración internacional de las peculiaridades propias del arte mexicano, la íntima convicción de haber obtenido la mayoría de edad y la diferenciación respecto del padre. Este incipiente nacionalismo cultural, literario y artístico es inseparable del nacionalismo político que imprime un cambio en la política cultural del Estado Mexicano con el gobierno del General Porfirio Díaz, cambio que busca el reconocimiento internacional del régimen. El propio Velasco juega en esta estrategia político-cultural un papel destacado al ser condecorado en 1889, con motivo de su participación en el pabellón mexicano de la Exposición Universal de París, como Caballero de la Legión Francesa. Con ello, la nueva pintura mexicana, liberada de los corsés romántico y académico, de la herencia barroca

y del neoclasicismo importado, es admitida como representante, atípico pero dignísimo, de la corriente recién validada por la crítica internacional: el impresionismo. Con Velasco el paisaje del valle de México cobra dignidad estética, como también lo harán poco más tarde la historia y el mito mexicanos, de la mano de Leandro Izaguirre (1867-1941) en su *El suplicio de Cuauhtémoc* (1892), quizás el cuadro más representativo de la pintura indigenista del siglo XIX. Paisaje y mito de autoafirmación nacional se convierten de este modo en los temas propicios para un arte que ahora puede asumir las funciones de legitimación cultural de la nueva clase criolla en el poder. La pintura de paisaje continuará su desarrollo en el Dr. Atl (Gerardo Murillo) (1875-1964) y en los representantes del *impresionismo mexicano*: Joaquín Clausell (1866-1935), Gilberto Chávez (1875-1969) y Francisco Romano Guillemín (1884-1950), influenciado por el puntillismo. Mientras tanto, la pintura indigenista encontrará su desarrollo en Saturnino Herrán (1887-1918) para ser asumida, como parte del acervo de la cultura plástica mexicana, en las figuras de Best Maugard y de los muralistas.

El punto de inflexión entre la influencia de Altamirano y la irrupción del Modernismo puede fijarse en torno a 1889. El mismo año en que Velasco es condecorado en París Altamirano abandona México al ser nombrado Cónsul General en España. El Modernismo impone un cierto cambio respecto al proyecto de modernización inmediatamente anterior: se separa de las posiciones nacionalistas para cargar las tintas en la renovación formal de la poesía: ya no se trata tanto de hacer literatura nacional, sino de hacer gran poesía. En consonancia con estas intenciones, el Modernismo significará un renacimiento de la influencia francesa en la literatura mexicana (particularmente de la poesía parnasiana y del simbolismo) tras el debilitamiento ocurrido desde 1866 con la polémica entre Altamirano y Pimentel. El abandono de la bandera nacionalista responde sin duda a un intento de mantenerse al margen de la controversia política de la época y ocuparse del aspecto puramente cultural del cambio que se estaba operando. Salvo en el caso del cubano José Martí, los intelectuales modernistas se esfuerzan en delimitar claramente arte y política y su literatura se mantiene al margen de las preocupaciones sociales para mantenerse en el ámbito de lo estrictamente literario o artístico. Sin embargo, a pesar de esta voluntad de no intervención política, el florecimiento del Modernismo es inseparable de la política del período de la *paz porfiriana*, por lo que las relaciones entre ambos resultan ser sumamente ambiguas. Por un lado, y particularmente a partir de 1906, el Modernismo rompe definitivamente con los dos pilares básicos de la ideología del régimen: el nacionalismo y el ideal positivista de progreso. Por otro, a partir

de la caída del régimen y del inicio de la revolución, los modernistas se muestran incapaces de adaptarse al proceso y ubicarse en los nuevos parámetros. El Modernismo estuvo, pues, indisolublemente ligado al régimen de Porfirio Díaz ya que, aunque intentó siempre trascenderlo, permaneció siempre atado a las circunstancias que el propio régimen determinó. En cierto sentido el Modernismo representó una opción intelectual destinada al fracaso al no ser capaz ni de subvertir el viejo orden ni de sobrevivir en medio del nuevo desorden revolucionario.

Frente al nacionalismo de Altamirano, que se proponía dar el grito de Dolores en el ámbito de la literatura para producir una obra a la medida del México independiente y nacionalista, el Modernismo responde a una estrategia de modernización cultural que asume conscientemente su elitismo. La vía de modernización no puede consistir tan sólo en la dignificación de los temas mexicanos y de los giros dialectales de la ex-colonia; la cuestión fundamental será otra: emprender una revolución formal, aún a despecho de las condiciones de atraso cultural del país, que provoque un auténtico cambio de mentalidad. La independencia y la conformación de una identidad nacional son cuestiones ya zanjadas, la prioridad está en equiparar la cultura mexicana con las corrientes más avanzadas de Europa. El proceso de modernización demanda ahora un giro hacia el cosmopolitismo cultural. A partir de este momento estas dos vías, la nacionalista y la que apuesta por cierto purismo formalista, serán alternativas constantes en la historia mexicana de modo que, como veremos, también el Estridentismo ha de entenderse en el contexto de la pugna entre ambas tendencias. Si bien en el caso de Velasco renovación formal y temática son compatibles, en otros, como el de Leandro Izaguirre e incluso Saturnino Herrán se da un cierto divorcio entre los dos aspectos y el arte mexicano queda al margen de las corrientes de renovación plástica europea. La misma contradicción volverá a hacerse patente en la polémica entre el realismo socialista y el formalismo vanguardista que surge desde el momento mismo de inicio del muralismo mexicano.

La defensa del purismo formalista se hace particularmente clara con ocasión de la polémica mantenida en 1897 entre Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) y los modernistas Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela (1856-1911). Salado, defensor de la literatura nacionalista, ataca al Modernismo por su tendencia extranjerizante y por supeditar el progreso de la floreciente literatura nacional a la importación de modas y refinamientos intelectuales que alejan al Modernismo de la comprensión del público medio. La respuesta de los modernistas se convierte en buena muestra de su deliberada posición elitista y

de su voluntad de mantenerse al margen de las imposiciones del gusto del público medio.

...si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto; y considere por fin que todo lo bueno que tenemos en la nación es artificial y antagónico del medio y realizado, por ende, a despecho del criterio popular.

Con palpable disgusto de la masa del país tenemos constitución liberal; con manifiesta repugnancia del pueblo y de las clases acomodadas establecimos la independencia de la iglesia y del Estado, y laicizamos la enseñanza oficial, y con ostensible oposición de los mexicanos poseemos ferrocarriles y telégrafos, y ... hasta la república. (Amado Nervo, carta a Salado Álvarez, 31 diciembre 1897. Tomado de Martínez, 1976, 1067)

La cita, al comparar el proceso de modernización cultural con el político-social general, permite extraer consecuencias que atañen a la posición política del Modernismo mexicano. La mención a los ferrocarriles y telégrafos parece buscar el paralelismo entre la modernización económica ensalzada por los positivistas y la modernización cultural. En ambos casos se trata, formulado en forma paradójica, de una modernización, política en un caso y cultural en el otro, llevada a cabo a pesar de la no modernidad en las condiciones sociales de base; se trata de una profunda contradicción entre los principios de la esfera cultural y los de las esferas política y económica. Pero, al mismo tiempo, el proyecto modernista trasciende las posiciones del régimen para revelarse como un movimiento de resistencia interna a la cultura oficial. Tomando el argumento positivista a favor de la modernización política, el Modernismo exige dar el paso también en el ámbito cultural. Sin embargo, a pesar de la orgullosa defensa de la renovación artística que Nervo emprende frente a Salado, el Modernismo no pudo escapar a la ambigüedad de sus posiciones ideológicas. Con el paso del tiempo, la radicalidad de algunas de las expresiones del primer Modernismo son atemperadas para defender el justo término medio aristotélico y pedir excusas por su radicalismo juvenil. El mismo José Juan Tablada, al revisar la polémica con Salado Álvarez desde la distancia histórica afirma:

... como suele suceder, tanta razón tenía él (Salado Álvarez) como nosotros, sus censuras hubieran atemperado los desbordamientos juveniles y un justo medio hubiera determinado el apetecido equilibrio

que en este plano de las actividades humanas, como en cualquier otro, es el armonioso resultado de muchos antagonismos. (La feria de la vida, 1937, citado por Martínez, 1976, 1067).

De nuevo, como en el caso de la crítica del Rubén Darío al Futurismo de Marinetti, el radicalismo juvenil se convierte en el origen de los indeseables enfrentamientos entre las nuevas tendencias y sus dignos antecesores. De nuevo se trata de encontrar una posición mediadora, que intenta reconciliar tradición y renovación y que se preocupa por no caer en radicalismo alguno más que cuando se ve forzado a ello por las posiciones absolutamente ultramontanas de sus oponentes. Esta tendencia mediadora estará presente en todos los ensayos de modernización de la literatura y las artes en México hasta que el Estridentismo altere radicalmente la actitud y el talante para sustituir el justo término medio por una poética de la estridencia.

Desde luego la similitud entre la posición mediadora tradición-renovación de Darío y la del Modernismo mexicano no es casual, sino que éste último debe entenderse como variante del Modernismo latinoamericano, una corriente estética de carácter panamericano que fue posible gracias a la autoridad intelectual del premio Nobel. Su influencia se hace patente ya en el título de la primera publicación periódica modernista mexicana, *Revista Azul* (1894-1896), que toma su nombre del poemario publicado por Darío en Valparaíso en 1888. La revista, dirigida por Gutiérrez Nájera, se convertirá en el principal medio divulgador de la corriente de renovación formal de la literatura, vehículo de comunicación e intercambio entre los escritores del continente entero y difusora de las primeras traducciones, principalmente de los poetas franceses (Baudelaire, Barbey D'Aurevilly, Copée, Gautier, Heredia, Hugo, Leconte de Lisle, Richepin, Verlaine...), pero también de Heine, Wilde, Ibsen, D'Annunzio y Poe. Los principales colaboradores mexicanos serán Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Manuel José Othón (1858-1906), Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919), Juan José Tablada (1871-1945) y Enrique González Martínez (1871-1952).

A esta primera revista del Modernismo mexicano le sucederán la *Revista Moderna* (1898-1911), dirigida por Jesús E. Valenzuela y *Savia moderna*, publicada en enero de 1906 por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. La influencia de estas dos últimas publicaciones modernistas en las artes plásticas fue mucho mayor que la de la primera. En el caso de la *Revista moderna* por la vinculación a ella de Julio Ruelas; y en el caso de *Savia moderna* por organizar en 1906 una exposición de jóvenes pintores en la que colaboran Ponce de León,

Diego Rivera, y Gerardo Murillo, éste último recién llegado de Europa, transfigurado en el Dr. Atl y convertido al impresionismo. El Modernismo extiende su influencia, pues, en tres generaciones de pintores: la de Velasco, la de Izaguirre, Ruelas y Atl y, finalmente, la de Diego Rivera.

Podemos fijar de forma convencional el año de 1906 como el momento en que se empieza a producir un giro fundamental en el Modernismo mexicano, giro que corresponde a la conjunción de varios acontecimientos en el mundo cultural del país como fueron el rechazo de la pintura académica, el auge de la caricatura política, el rechazo de la filosofía positivista por parte de Antonio Caso y la aparición de novelas críticas como *Mala yerba* (1909) de Mariano Azuela. Como afirma Carlos Monsiváis, (1976, p. 1391-92) esta serie de acontecimientos es síntoma de un profundo cambio intelectual que podría resumirse en el abandono ya definitivo de todo rastro de positivismo en la joven intelectualidad mexicana. Se rechaza la identificación positivista entre progreso cultural y progreso técnico y se renuncia al evolucionismo y cientificismo de orientación más spenceriana que comtiana que constituyó el ideario del positivismo mexicano. Frente a estos viejos valores, los intelectuales y artistas del Modernismo agrupados en torno al Ateneo de la Juventud, fundado el 28 de octubre de 1909, se convierten en defensores de un humanismo que dirige su mirada hacia la belleza clásica (Monsiváis, 1976, p.1398). En respuesta al ideal de progreso positivista que veía en el estadio positivo la superación de las anteriores concepciones metafísico-religiosas del mundo y convertía al conocimiento científico en ideal del saber, la poética modernista vuelve a buscar una belleza intemporal, vuelve a defender lo que podríamos llamar un pensamiento poético. El ideal clasicista del Ateneo es, en cierto sentido, un nuevo conservadurismo (Monsiváis, 1976, 1398), una empresa de rescate, preservación y difusión de los "verdaderos valores" de la cultura. Progresivamente la posición de los modernistas va reafirmandose en su elitismo, en el anhelo minoritario de armonía y de goce cultivado de los sentidos. En la medida en que la situación política va haciéndose cada vez más inestable, los ateneistas (con la excepción de Vasconcelos) profundizan en su alejamiento esteticista de la realidad política y social del país. Se abandona progresivamente el tono revolucionario de los primeros años y el malestar por la indigencia intelectual del porfirismo se torna en desconfianza abierta e incluso pánico ante las oleadas revolucionarias. Esto explica la posición antimaderista de José Juan Tablada, el pánico de la mayoría de los intelectuales ante la llegada de las tropas de Villa a la ciudad de México y la adscripción masiva al huertismo de los intelectuales modernistas. Frente a la revolución anarquizante

de Villa y Zapata, la revolución de los ateneístas será espiritual, moral, interior y nostálgica.

Se inicia con esto una tendencia de larga vida en el ámbito intelectual mexicano y que tendremos ocasión de estudiar con detalle. Su nota más definitoria sería esta concepción intimista y subjetiva de la revolución. La verdadera revolución no se da en la esfera de lo político, sino en la de lo espiritual y, por tanto, los intelectuales y poetas, están destinados a la función de garantes del proceso, testigos, profetas y mártires ejemplares. Lo importante para no perder el punto de mira de nuestra argumentación es que, en parte, esta actitud será heredada y también transformada por los estridentistas que se erigirán en ejemplo de la auténtica convicción revolucionaria frente a las renunciadas, traiciones y componendas de los políticos, falsos revolucionarios.

Como tendré ocasión de argumentar, creo que la distinción weberiana entre *ética de la convicción* y *ética de la responsabilidad*, puede arrojar luz sobre esta actitud intelectual y moral. Para Weber, el ámbito de la política es, necesariamente, el de la puesta en marcha de los medios necesarios para obtener el fin propuesto. La acción del político debe, por tanto, estar guiada por la responsabilidad y actuar con la mira puesta en las consecuencias previsibles de sus acciones: es una ética de las consecuencias en la que el mantenimiento de la coherencia con los fines últimos no debe dar lugar a consecuencias indeseables. El político no puede permitir que la obediencia ciega de cualesquiera principios morales, por nobles que sean, produzca efectos que pudieran calificarse como indeseables desde esos mismos principios éticos. En última instancia el político, a fuerza de comprometerse con las consecuencias del uso de determinados medios, acaba por acomodar los fines a los medios, por hacer una política que desde la coherencia estricta con los fines podría tildarse de "política posibilista". Sin embargo, quien actúa siguiendo el modelo de comportamiento que Weber denomina *ética de la convicción*, nuestro poeta modernista, atiende siempre al criterio de estricta coherencia moral entre sus acciones mediadoras y los fines últimos. El criterio para la adecuación entre medios y fines no parte del cálculo de las consecuencias previsibles de la acción; es más, sean cuales fueren las consecuencias últimas que se sigan de la acción, nuestro poeta habrá actuado correctamente desde el punto de vista ético cuando las intenciones hayan sido honestas. Su criterio de moralidad es el de la autenticidad y la coherencia, el de la obediencia a la convicción interior. También podríamos afirmar, recurriendo a la terminología kantiana, que la ética de los intelectuales ateneístas es *procedimental*: la corrección de la acción depende de que el procedimiento de deliberación moral haya sido auténticamente guiado por una intención pura, por

la estricta coherencia, es decir, sin atender a cálculos de posibilidades, previsiones de consecuencias posteriores o factor externo alguno a la pura consideración moral. La ética de la convicción es, necesariamente, una ética subjetiva, pues el criterio de actuación moral es siempre el de la autenticidad del procedimiento de deliberación moral, autenticidad de la que sólo el propio sujeto moral puede saber. Sólo ante sí mismo, y ante los ideales morales ha de rendir cuentas quien actúa según la ética de la convicción. La revolución, un ideal moral, se da en el ámbito de la subjetividad moral, es un proyecto personal, una búsqueda de verdades infalibles y en última instancia es una teología (aunque pueda ser una teología sin dios) pues, frente a la acción acomodaticia del político dispuesto siempre a pactar con el diablo si es preciso, el "revolucionario de la convicción" actúa persiguiendo un ideal de bondad y la defensa de criterios tan inamovibles como los dogmas de fe del creyente. La ética de la convicción es la del Sermón de la Montaña.

El ideario del Ateneo corresponde perfectamente, a mi modo de ver, con la ética de la convicción weberiana, pues, como afirma Monsiváis:

"Introducen un criterio distinto en la comprensión de la cultura. Son los primeros en acercarse a Buda y al misticismo oriental. La idea de la mística (la participación en empresas transfiguradoras) los avasalla: florece una generación que tiene derecho a llamarse nueva porque está inspirada en estética distinta de la de sus antecesores inmediatos ... una manera de misticismo fundado en la belleza, una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas. (1976, 1395)

Monsiváis recoge algunas afirmaciones de los poetas modernistas para concluir que *impugnan frontalmente el criterio moral del porfirismo* (1976, 1393). Vicente Lombardo Toledano pide se considere la aportación de la generación de 1910 a la cultura nacional como una aportación moral:

Se le reconoce una gran significación literaria; pero se ignora o se pretende ignorar la transcendencia de su obra en la cultura de México y en la orientación de nuestras ideas morales. ("El sentido moral de la Revolución mexicana", diciembre de 1930).

O como afirmara Samuel Ramos en 1934

La obra cultural del Ateneo de la Juventud, iniciada por el año de 1908, debe entenderse como una lucha contra la desmoralización de la época porfirista.

Por último, Jorge Cuesta (citado por Monsiváis, p. 1397) concluye:

El Ateneo de la Juventud se significó por su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología.

También las influencias europeas son filtradas por este misticismo. Así, por ejemplo, las lecturas de Bergson o Boutroux, configuran en Antonio Caso, el intelectual modernista que intenta una sistematización filosófica de los postulados de su generación, una mezcla de culto a la nación y de mesianismo redentor que aclama al genio y al caudillo apoyándose en la teoría nietzscheana del superhombre y nacionalismo. De nuevo recurriendo a las palabras de Monsiváis (p. 1413):

No son iconoclastas sino evangelizadores y, desde el tono de su prédica, suele perpetuarse en ellos una perspectiva decimonónica.

1.4.- La crítica de Amado Nervo al Futurismo.

En los primeros años de la revolución Amado Nervo se convierte para la generación del *tardo-modernismo* o del *postmodernismo* en el ideal de artista sensible y místico, encarnación del modelo de la ética de la convicción. Su poesía tiene una honda influencia durante generaciones, latente quizás en la década de los veinte y reactualizada por la generación de los Contemporáneos. La literatura asume en esta concepción una función educativa al identificarse programa estético y programa moral.

Junto con López Velarde, el poeta del tardo-modernismo más sensible a las innovaciones vanguardistas y por ello más admirado por los estridentistas, Amado Nervo tenderá un puente entre el Modernismo y la vanguardia literaria, particularmente el Futurismo, convirtiéndose en punto de referencia obligado para su asimilación en México. En agosto de 1909 publica en el *Boletín de Instrucción Pública* de México un artículo titulado "Nueva escuela literaria" en el que, como en el de Rubén Darío anteriormente comentado, aparecen algunas opiniones que se convertirán en constantes en la recepción modernista del vanguardismo. Sin duda, su crítica a Marinetti debió tener influencia en la configuración del Estridentismo.

Después de traducir los once puntos programáticos del manifiesto fundacional del Futurismo de 1909, Nervo se opone al tono radical e incendiario de Marinetti. Si Darío pensaba que este radicalismo respondía a la juventud del Futurismo, Nervo ironiza aún más al calificarlo de actitud adolescente:

...y es que a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos, ni los denuestos, ni los canibalismos adolescentes. Todo esto acaba en los sillones de las academias, en las plataformas de las cátedras, en las sillas giratorias de las oficinas y en las ilustraciones burguesas a tanto la línea. (Nervo, 1909).

La revuelta futurista provoca en el Modernismo una revisión de su propia historia: para el viejo lobo modernista la violencia incendiaria es cosa que pasa con la edad. ¿Acaso no hay en esto un ajuste de cuentas con las actitudes del primer Modernismo?. Ironizando a propósito de la frase de Marinetti *¡los más viejos de entre nosotros tienen treinta años!*, Nervo pronostica: *ya veréis como a los cuarenta piensan de otra manera.* En resumen, el ímpetu juvenil debe ser moderado por el respeto a la tradición (a los clásicos) y a los que ya tienen

cuarenta años (los modernistas). La maduración del artista consiste en atemperar ese ímpetu necesario para reconducirlo hacia lo constructivo:

Veinticinco años los tiene cualquiera, como dijo el otro. Ser joven no es ninguna cualidad, ninguna gracia. Mucho más difícil es ser viejo, y, sobre todo, saber serlo.

Pero si bien es cierto que la actitud del Futurismo responde a la eterna actitud de los jóvenes inmaduros frente a sus padres, hay algo en ella que se debe a las circunstancias particulares de la época. La industrialización y la maquinización, y la alteración del ritmo y el tiempo vital que éstas implican, se convierten en la causa de la negación futurista del pasado. Por ello, Nervo propone una crítica a la *época industrial*, característica de la mentalidad romántica y nostálgica del Ateneo de la Juventud. El proyecto modernizador del Modernismo se convierte de este modo en una reacción contra uno de los factores clave de la modernización. El divorcio entre modernización cultural y técnica es ya definitivo. Justo en las antípodas del Futurismo (y también de la futura posición del Estridentismo) los ateneístas adoptan la posición del apocalíptico que sataniza a la máquina como origen de la inmoralidad de la época. Frente a la *vanidad iconoclasta* que ensalza la modernidad industrial, la actitud de los modernistas es la del regreso a los clásicos; frente a las prisas de la era industrial y la velocidad del aeroplano, la tranquilidad; contra la industria, ha de imponerse un retorno a la espiritualidad:

Nuestra época industrial, pero sin quilates espirituales; esta época en que andamos más a prisa y más a prisa hacemos todo, pero en que somos todavía mucho menos hombres que los abuelos, porque tenemos miedo de la vida, suele proporcionarnos un pretexto para ultrajar al pasado: aquellas gentes no conocieron ciertamente el aeroplano..., decimos, sin pensar que, en cambio, su pensamiento era águila que se cernía tranquila en el espacio, en tanto que el nuestro se arrastra entre el cocido, la concupiscencia, el billete de banco.

La revuelta del Futurismo frente al pasado no es, pues, sólo cosa de entusiasmo juvenil o de inmadurez más o menos inocentes: es más bien despecho celoso y envidioso del que se sabe incapaz de igualar los logros del pasado. Evidentemente, hay en esto, de nuevo, una revisión del propio desarrollo del Modernismo, un reflejo del giro clasicista que se produce en México ese mismo año de 1909 con la fundación del Ateneo de la Juventud. El progreso cultural no puede tomar como referencia y modelo el progreso industrial. Frente a este

falso progreso, ha de emprenderse una vuelta hacia los clásicos. La revuelta frente al padre era en realidad envidia, molestia por su perfección, evidencia de la crisis espiritual y de la vaciedad moral y estética de nuestro siglo. Para Nervo la voluntad futurista de crear escuela, de organizarse como movimiento y de publicar manifiestos no puede ser el camino correcto para la auténtica renovación, pues ésta siempre deberá ser una cuestión individual, un asunto de estricta moral personal. En lugar del vacío de la revuelta iconoclasta, expresión de la pura negatividad, el artista debe comprometerse en una tarea primordialmente ética. Como cuestión moral y casi religiosa, la tarea debe desempeñarse en silencio pues la virtud se convierte en pecado en cuanto aparece la jactancia:

Los verdaderos revolucionarios, los que se mueven, sacuden, cambian la tierra, son silenciosos, sonrientes, apacibles en apariencia, amigos discretos de la acción y enemigos de la logomaquia.

La respuesta de Nervo a esta nueva escuela literaria manifiesta su concepción del tiempo. El despliegue temporal de la cultura, su desarrollo histórico no puede consistir en un progreso lineal e infinito a la manera como el ideal de progreso técnico e industrial puede dar a entender. El Modernismo se distancia tanto de la versión positivista del progreso como de la futurista, al tiempo que muestra intuitivamente la secreta y profunda identidad entre ambas. El progreso estético, modelo ideal del progreso moral y social, debe consistir en un regreso a las fuentes de la cultura occidental. El sueño latinoamericano de la modernización no puede cumplirse mediante la imitación de los aspectos puramente técnicos (y superficiales) de la modernización europea. Sólo mediante la vuelta hacia el origen de la civilización occidental, los clásicos, será posible una auténtica modernización de la cultura latinoamericana, superadora del momento de la simple imitación tímida y acomplejada¹. Frente al ideal de progreso lineal Nervo propone un ideal de perfección artística que aspira en todo caso a igualar al pasado y que nunca se atreve a soñar en voz alta con su superación:

El disgusto del pasado no viene, en el fondo, más que de un poquito de celo y de despecho porque no podamos igualarlo. Nos vuelve rabiosos la

¹ Nervo muestra aquí una intuitiva y genial comprensión del proceso de modernización occidental en la que, frente a los abordajes positivistas del problema que entienden el progreso como una simple suma lineal, plantea el asunto a partir de la revisión de sus orígenes. Se trata de la misma intuición que dio origen a planteamientos como el de Weber o la fenomenología de Husserl, Merlau-Ponty y Heidegger.

perfección de la obra artística (...) no podemos igualarlo, y pretendemos destruirlo (porque nos molesta su perfección).

La noción de tiempo que subyace a esta crítica de Nervo al Futurismo comparte con la de Rubén Darío la negación de la categoría de progreso y de la confianza optimista en el porvenir. Comparte también con él su crítica al concepto *futurismo*: del mismo modo que el nicaragüense negaba el Futurismo a partir de los propios argumentos de Marinetti afirmando que si tiempo y espacio no existen será lo mismo ir hacia adelante que hacia atrás; así también Nervo, cuando expone *las dos cosas que vale la pena que retengamos* del Futurismo afirma:

Primera. Los poetas deben cantar el espectáculo de la vida moderna. Todo es digno de la lira, todo es poesía: el automóvil y el aeroplano, el transatlántico y el acorazado, la fábrica y la tienda...

Segunda. No veamos de sobra el pasado. El pasado está bien muerto. Utilicemos sus enseñanzas, y una vez hecho esto, dirijámonos en línea recta al porvenir.

(...) eso del pasado y del porvenir no son más que palabras; que el porvenir no existe sino por el pasado; que ambos forman una línea indivisible, un todo perfecto, perennemente inmóvil, alrededor del cual los hombres ambulamos como sombras...

De los fragmentos citados podemos concluir que, para Nervo, el poeta debe cantar el espectáculo de la vida moderna, pero que no por ello debe caer en el menosprecio obsesivo del pasado ni en la glorificación del porvenir. Si lo moderno es lo actual, el incesante sucederse de novedades, el estar con los tiempos, entonces pasado y futuro no son más que palabras y la poesía moderna debe instalarse en un tiempo eterno o tiempo sin tiempo. Como tendremos ocasión de argumentar, la filosofía del tiempo que estas afirmaciones de Nervo implican se emparenta con la de los estridentistas en el rechazo del Futurismo y en la defensa de lo que Maples Arce denominaría *actualismo* o *presentismo*. Y lo hace a partir de un mismo argumento, el de que, en el fondo, Futurismo y pasatismo son una misma cosa: ambos comparten una concepción del tiempo como progreso lineal y constante, mientras que el tiempo de la poesía es radicalmente otro. En este punto, la posición de los estridentistas diferirá de la de Nervo: para el poeta tardo-modernista el tiempo de la literatura es el de lo *perennemente inmóvil*, para Maples Arce es el del instante efímero del cambio, la negación misma de la inmovilidad.

La ironía con la que Nervo reacciona ante la publicación del manifiesto de Marinetti en 1909 es, a mi modo de ver, intencionadamente ambigua. Si bien admite *dos cosas que vale la pena retener*, acaba reduciendo la proclama futurista a nada. Por un lado Nervo saluda el interés futurista por las máquinas y el nuevo paisaje urbano, pero, por otro, le niega originalidad al equiparar este interés con el que ya tuvieron Emile Zola o el mexicano Salvador Rueda desde una posición ajena a cualquier alboroto. Del mismo modo parece aceptar que el Futurismo puede favorecer una cierta renovación de la literatura y servir de antídoto frente al peso de la tradición, pero, al mismo tiempo, remarca muy bien que se trata de evitar mirar *de sobra* el pasado, pero no de rechazarlo. El rechazo y la admiración responden a la misma causa: una admiración por el pasado no asumida y acomplejada. La renovación debe ser conciliadora con la tradición. Nervo intenta con todo esto hacer del Futurismo un aliado —o un continuador *malgré lui*— del Modernismo en su tarea modernizadora. Se trata de actualizar la literatura al conceder dignidad estética a los objetos y temas de la metrópolis moderna. Al igual que una generación antes la tarea era la de conceder dignidad estética a lo mexicano, ahora se trata de dársela también a la ciudad y a la máquina. A partir de estos presupuestos Nervo puede aceptar la tesis futurista y afirmar que existe una línea recta hacia el porvenir, pero sólo si se acepta que tal línea debe hacer un bucle para utilizar las enseñanzas del pasado. La línea, por tanto, no puede ser recta; la historia, como el dios cristiano escribe derecho con renglones torcidos. La poesía moderna no debe mirar hacia atrás ni hacia adelante, debe volcarse hacia adentro para encontrar un tiempo inmóvil y perenne. Se trata de apropiarse de los nuevos temas (la máquina y la urbe) pero para llevarlos al tiempo del poema.

En este punto, y a pesar de la aparente coincidencia, surge una diferencia fundamental en la concepción del tiempo. Al distanciarse del Futurismo y de la ruptura con el pasado gracias a la negación de todo sentido de progreso, Nervo destruye la noción lineal del tiempo, su concepción como un recipiente continuo, infinito y homogéneo, espacio en el que se dibuja una línea siempre ascendente. Si el porvenir no existe sino por el pasado, si el arte del futuro sólo puede aspirar a igualar al del pasado, si, por tanto, no hay movimiento ascendente posible, entonces el tiempo no existe y el arte opera siempre en el terreno de lo perennemente inmóvil. El arte no debe ser futurista sino *actualista*. Por todo ello, contrapone Nervo a los *futuristas* y a los *presentistas*:

Cantarán las fábricas, los puentes, los buques de vapor... ¡Novísimo! Y cantarán, por último, los aeroplanos.

Bueno, ya los cantaremos todos a su tiempo, futuristas o presentistas...

1.5.- El tránsito del modernismo a las vanguardias.

Sin duda la concepción modernista del tiempo en las artes debió influir en el Estridentismo y en su distanciamiento respecto al Futurismo. En este sentido resulta significativo el hecho de que el Estridentismo saliera a la luz pública con un manifiesto titulado *Actual n° 1* y que en él queden bien delimitadas las diferencias entre *la vanguardia actualista mexicana* y el Futurismo de Marinetti. Pero, a pesar de ello, las concepciones modernista y estridentista del tiempo difieren radicalmente en el talante y en la posición ideológica desde la que cada cual se sitúa respecto de Marinetti. La obsesión fundamental de Nervo, como también de Darío e incluso en cierto sentido la de Huidobro, es la de defender una posición mediadora entre tradición y renovación, alejada de toda violencia o frivolidad. Intentan remarcar la continuidad entre modernismo y vanguardia mediante el procedimiento de mostrar la ausencia de una verdadera originalidad o novedad en las propuestas futuristas. Por contra, el Estridentismo quiere ser, claro está, estridente, violento, radical; quiere trazar una línea de ruptura con la tradición y entiende el actualismo como una decidida apuesta por la renovación formal y por los nuevos temas abandonando todo resto de romanticismo, nostalgia o clasicismo. Entre las posiciones de ambos media la Revolución Mexicana y esto hace que, mientras que los modernistas confían en la posibilidad de una modernización sin traumas ni rupturas o confinan a la revolución al ámbito de lo personal, los estridentistas identifican el entusiasmo renovador del artista con la revolución política. Mientras que el clasicismo del Ateneo de la Juventud es, en última instancia, una respuesta conservadora e individualista; el Estridentismo encontrará un sujeto colectivo, el pueblo en armas, y un nuevo referente para su noción del tiempo: tiempo detenido, instante eterno, punto en el que pasado y futuro se dan la mano: la revolución.

Es precisamente el radicalismo y la violencia provocativa lo que hay de común entre estridentistas y futuristas y lo que hará cargar al Estridentismo con las mismas críticas que los modernistas dirigieron al primer manifiesto futurista. También en 1921 los intelectuales del tardomodernismo intentarán eliminar todo lo que de radical y rupturista pudiera haber en sus proclamas. La mayoría de los críticos, cuando no caen simplemente en el desprecio absoluto, se esforzarán en diferenciar entre *lo que vale la pena retener del estridentismo*, es decir, lo que de continuación del proyecto modernista pueda tener, y lo rechazable: la beligerancia con el pasado, el radicalismo arrogante, la voluntad de articular un movimiento colectivo y organizado, la identificación con las masas en revolución.

El modernismo se enfrenta al Futurismo en razón de una diferencia que podemos denominar estratégica. La modernista y la vanguardista son dos estrategias distintas de modernización y la lectura modernista de la vanguardia pretende reconducirla dentro de los cauces de su propia estrategia: aprovechar su ímpetu renovador en la lucha contra el clasicismo academicista de los herederos de aquellos *gramáticos* del XIX. Hacer de la vanguardia una cuestión de estrategia, además de reflejar el hecho de que efectivamente jugara un papel dinamizador de la cultura mexicana, significa también intentar reducir su impacto y conjurar el peligro de la revuelta. Asimilada como simple impulso juvenil a la propia estrategia modernista, la vanguardia es útil y quizás necesaria, pero también pasajera, por lo que deberá desaparecer en cuanto haya cumplido los fines que dieron sentido a su existencia. La vanguardia es un desvío en la línea recta del progreso y su agresividad juvenil ha de frenarse sometiéndola a un guión estratégico. Este esquema explicativo adquiere una importancia capital en la historia del arte mexicano y sin duda también en la historia política. Podemos ver cómo se materializa en el caso de la revolución interna del modernismo desde su radicalismo primero hasta su clasicismo conservador último; volvemos a encontrarlo en la crítica al Estridentismo, el único movimiento vanguardista de la literatura y las artes mexicanas; y continuamos encontrándolo en cualquiera de los episodios de la continuada lucha de los muralistas contra los peligros del arte formalista y pequeño burgués.

La cuestión no es tampoco exclusivamente mexicana. El mejor ejemplo de ello quizás sea el revuelo que la visita de Marinetti a Argentina en 1926 provocó entre la intelectualidad del país. Su llegada despertó suspicacias a causa del compromiso del fundador del Futurismo con el fascismo. Para salir al paso de estas críticas los martinfierristas aclaran que su bienvenida a Marinetti se debe a razones estrictamente literarias: *con Marinetti, hombre política, nada tiene que ver nuestra hoja (Martín Fierro, 1926)*. También Martín Fierro considera que la llegada de Marinetti puede significar *una colaboración valiosísima al movimiento de renovación* de la literatura en Argentina. Pero, sin embargo, algo ha cambiado entre la actitud de Nervo en 1909 y la de Martín Fierro: la actitud defensiva contra el Futurismo aparece entonces ya claramente como una posición reaccionaria:

Los diarios han recalcado, con suficiencia que oculta una redomada artimaña, la falta de novedad de las teorías que emite —suyas o de los vanguardistas europeos—, los cuales, sin embargo, jamás habían

expuesto y no habían tenido jamás la intención de difundir y menos de practicar los periodistas y literatos adocenados ...

Pero eso es una táctica en auge ahora, ¡pura vileza criolla!, que no nos toma de sorpresa, y se emplea para perjudicar todo movimiento novedoso. (Martín Fierro 1926b, págs. 137-39).

Si en el caso de Argentina Martín Fierro denuncia la táctica del Modernismo en 1926, en el de México serán los estridentistas quienes desenmascaren la ambigüedad de la recepción modernista de la vanguardia en 1921. También en ese mismo año, al que después de estas coincidencias podríamos considerar como momento de inflexión, José Carlos Mariátegui hace desde el Perú un balance del Futurismo radicalmente opuesto a las tesis de los modernistas y perfectamente homologable a las posiciones del Estridentismo. Con ello se opera un recambio intelectual y artístico: el del Modernismo por la vanguardia.

El artículo de Mariátegui "Aspectos nuevos y viejos del modernismo" (1921) es representativo del nuevo contexto internacional y de cómo éste influye en Latinoamérica alterando el sentido de la influencia futurista. Mariátegui se refiere a un nuevo futurismo nacido de lo que entiende como una reanudación de la actividad e influencia del grupo tras el obligado paréntesis de la guerra mundial. En el caso mexicano, al que no se refiere Mariátegui pero que nos interesa aquí considerar, este receso de la actividad futurista viene a sumarse a las circunstancias internas: no sólo se trata de que con la guerra disminuyeran los contactos con la vanguardia internacional, también la revolución mexicana viene a reforzar el aislamiento. Tal como lo ha descrito Carlos Monsiváis (1976, 1413) *...azarosamente una élite se descoloniza sin proponérselo*, es decir, la necesidad de legitimación política del nuevo régimen revolucionario y el obligado aislamiento hacen que la preocupación fundamental de los intelectuales durante esta década sea de nuevo el de la identidad de lo mexicano. Sin embargo, a partir de 1921 y gracias a la relativa estabilización del proceso revolucionario y a la reanudación de los contactos con Europa tras la guerra mundial, la cuestión de la identidad nacional vuelve a competir con las tendencias universalizadoras, reanudándose así la eterna dialéctica de la vida cultural mexicana.

Pero volviendo a Mariátegui, esta nueva época del futurismo se inscribe dentro de unas nuevas coordenadas de la situación política y cultural. Se trata, afirma, de que *el instante histórico es revolucionario en todo sentido*. Por otro lado, la situación es distinta también porque en Latinoamérica el Futurismo se ha amalgamado con otras vanguardias como el Expresionismo y el Dadaísmo y los

intelectuales del continente se esfuerzan por encontrar un *común denominador de la vanguardia*, que hallarán en la radicalidad con la que todas estas tendencias se oponen a cualquier forma de academicismo. Con todo ello se opera un cambio fundamental respecto al talante de las primeras recepciones modernistas del Futurismo: si Nervo intentaba reconvertir el Futurismo en una tendencia moderada, Mariátegui, como también los estridentistas, se identifica plenamente con su épica revolucionaria. De este modo, todos los aspectos que para la generación modernista eran criticables, son admitidos por los jóvenes partidarios de la vanguardia. Tal es el caso del *snobismo* futurista, criticado por Nervo como una moda superflua y pasajera y como síntoma de falta de seriedad, y que ahora es admitido como un rasgo inevitable en todo movimiento de oposición a las formas artísticas caducas. Lo *snob* es la contrapartida necesaria del academicismo y el hecho de que el Futurismo acabe por tener su propio público atraído por la teatralidad de sus poses no es más que el lógico y deseable antídoto frente a la impostura del viejo arte investido de la pompa académica. La vanguardia es *snob*, pero no hay nada de malo en ello:

...en el fondo este snobismo tiene el mismo proceso del arte de vanguardia. El hastío de lo académico, de lo viejo, de lo conocido. El deseo de cosas nuevas.

No se trata de que esta nueva lectura del Futurismo caiga en el puro seguidismo acrítico. La vanguardia latinoamericana sigue buscando su diferenciación respecto a las influencias foráneas. Sin embargo, la diferencia en este caso es más abiertamente política al tiempo que se ejerce desde la conciencia de formar parte del mismo frente común vanguardista. Mariátegui se desmarca claramente del compromiso político de Marinetti con el fascismo calificándolo de *error mortal de Marinetti* o de *desviación del movimiento*, pero recalca que este desacuerdo no se debe a la defensa de una posición mediadora o reformista por su parte, sino al contenido concreto de la opción de Marinetti. Para el autor peruano todo movimiento de vanguardia es necesariamente *imperialista, conquistador y expansivo*, nada hay, por tanto, que objetar a la participación de los artistas en política o a su intento de construir una alternativa radical a la sociedad burguesa. Lo lamentable es que la opción política de Marinetti es *artificial, literaria y falsa*, que traiciona el espíritu revolucionario de la vanguardia porque responde a un *sentimiento conservador, malgrado su retórica revolucionaria*. Marinetti, traicionando también el mencionado carácter conquistador y expansivo de la vanguardia que debiera comprometerle en un proceso de universalización, ha optado también por un *programa local*, un nacionalismo estrecho. En definitiva, la crítica de Mariátegui al Futurismo

deslinda claramente lo que son errores del propio Marinetti o del Futurismo italiano y lo que serían errores del Futurismo como programa estético: el patriarca ha traicionado el auténtico espíritu del movimiento, pero éste continúa vivo y plenamente vigente, es decir, puede seguir siendo un punto de referencia para ese *instante histórico revolucionario*. Mariátegui se comporta como un joven futurista dispuesto a acabar con *los que ya tienen más de cuarenta años* y su *futurismo* se levanta sobre los mismos presupuestos con los que, como veremos, el Estridentismo rechaza el término para afirmar su *actualismo*:

El fracaso es, pues, de la ortodoxia, del dogmatismo; no del movimiento. Ha fracasado la desviada tendencia a reemplazar el academicismo clásico con un academicismo nuevo. No ha fracasado el fruto de una revolución artística. La revolución artística está en marcha. Son muchas sus exageraciones, sus destemplanzas, sus desmanes. Pero es que no hay revolución medida, equilibrada, blanda, serena, plácida. Toda revolución tiene sus horrores. Es natural que las revoluciones artísticas tengan también los suyos. La actual está, por ejemplo, en el período de sus horrores máximos.

Las líneas finales parecen una respuesta al ideal de moderación del Modernismo y dan cuenta de que a la altura de 1921 la épica vanguardista y su radicalismo se han convertido en un referente atractivo para la intelectualidad joven del continente. No sabemos si el artículo de Mariátegui fue leído por los estridentistas. Tan sólo podemos suponer que pudo ser así o que al menos pudieron tener noticias de él debido al hecho de que la comunicación entre las élites intelectuales latinoamericanas funcionó bastante bien desde los tiempos de la articulación del movimiento modernista en torno a la figura de Darío y gracias al auge de las publicaciones especializadas desde la primera década del siglo. A falta de cualquier prueba documental si podemos afirmar que el escrito del peruano responde a un ambiente intelectual similar al reinante en el México de 1921 por el hecho de nacer en un momento de apertura hacia las influencias vanguardistas europeas y de crisis definitiva del Modernismo. Bien pudo tratarse, entonces, de un descubrimiento simultáneo si aceptamos que todo descubrimiento nace de un caldo de cultivo idóneo y coincidimos en que tales condiciones eran palpables en el medio intelectual de toda Latinoamérica. ¿Qué nueva concepción del proceso de modernización tiene esta generación vanguardista? Frente al ideal reformista y moderado, el deseo de ruptura violenta con el pasado. Frente a la seriedad académica y clasicista, el snobismo provocador. Frente al modelo de revolución íntima y callada, la voluntad de sumarse a un movimiento organizado colectivamente y con deseos de

conquistar nuevas tierras. ¿Qué concepción del tiempo se trasluce del texto antes comentado? Frente a la intemporalidad de lo clásico, momento insuperable que se intenta rememorar, la identificación entusiasta con la revolución: un instante en el que también se detiene el fluir del tiempo, pero no para recuperar una gloria pasada, sino para vivir gozosamente el instante supremo de la afirmación destructiva. Toda revolución tiene su momento del horror y ese momento ha llegado, *el instante histórico es revolucionario en todo sentido.*

1.6.- El futurismo americano de Vicente Huidobro.

La posición de Huidobro respecto al Futurismo puede considerarse como representativa de una actitud iniciadora de la renovación vanguardista en América Latina en oposición a las lecturas de los modernistas. En lo que respecta a estos últimos el artículo "Marinetti y el futurismo", publicado por Darío en 1909, puede considerarse como exponente del Modernismo plenamente identificado y el de Amado Nervo, "Nueva escuela literaria", también de 1909, como representativo de la variante mexicana del Modernismo. El artículo de Vicente Huidobro "El futurismo", publicado en Santiago de Chile en 1914, da pie a la comparación con los dos citados debido a que todos comparten la misma estructura: en primer lugar se resumen o se traducen los principales puntos del manifiesto futurista de 1909 y después se hacen algunas consideraciones críticas referidas siempre a las circunstancias en América. Esta similitud estructural entre el artículo de Huidobro y el de Darío así como los datos que maneja llevan a Schneider (1970, 15) a sostener que *es posible que Huidobro se informara del futurismo por el texto de Darío*.

Como hemos señalado al inicio de este capítulo, el tránsito del Modernismo a la vanguardia en Latinoamérica se caracteriza por un paulatina evolución del uno al otro en el que los modernistas se esforzarán siempre por mostrar la ausencia de planteamientos auténticamente novedosos del Futurismo que fueran más allá de los supuestos del Modernismo. Sin embargo la continuidad del proceso no significa que no hubieran momentos de inflexión. Huidobro personifica uno de ellos y ha de considerarse como iniciador de un recambio teórico ya que, aunque deudor en gran medida de las opiniones de Rubén Darío y Armando Vasseur ("Poeta milanés, calvo...", 1909), se diferencia de ellos por la conciencia clara de la necesidad de una revolución artística a diferencia de las posiciones mediadoras y continuistas de Darío o Nervo. Con ello, Huidobro se convierte en precursor de gentes como Mariátegui y los estridentistas que vienen a proponer una decidida ruptura con los presupuestos estéticos del Modernismo. Sin embargo, la periodización de la recepción americana de las vanguardias no está exenta de problemas: Schneider (1970, 20) establece el año 1919 como momento en el que se inicia la transición entre el Modernismo y el Postmodernismo, caracterizando este último por el cambio de actitud ante la vanguardia. Unas páginas más tarde, Schneider analiza la influencia de Huidobro sobre el Estridentismo, pero de un Huidobro que ha abandonado el Modernismo de su primera época para convertirse en el primer creador de la vanguardia en lengua española. Creo que, aun admitiendo esta periodización, es innegable que el artículo de 1914 supone un punto de referencia fundamental en

el recambio entre las generaciones modernista y postmodernista, pues, como veremos, en él se vierten opiniones que de un lado alteran substancialmente los parámetros de la lectura modernista y, por otro, anticipan los puntos de vista del *creacionismo* justo con ocasión de la respuesta de Huidobro al Futurismo de Marinetti.

"El futurismo" de Huidobro comparte con Darío y Nervo la intención de mostrar que este movimiento no fue una nueva escuela y para ello recurre a las figuras de Armando Vasseur y Gabriel Alomar, poetas que respectivamente y por ese orden proclamaron el futurismo. La conclusión de Huidobro es bien clara: *por lo tanto el Futurismo es americano*. La aclaración responde al recurrente interés de los intelectuales latinoamericanos por construir una alternativa propia al clasicismo academicista del XIX, un proyecto de modernización cultural que sea al tiempo un modo de diferenciación respecto de la cultura europea. Sin duda es este propósito el que lleva a Huidobro a repetir algunos de los argumentos de Darío: las propuestas de Marinetti son muy viejas pues ya se cantaba a la temeridad, el valor y la audacia en *La Odisea*, *La Ilíada*, *La Eneida* o en cualquiera de las obras de Píndaro. También a él le parece que el gusto de Marinetti por las máquinas responde a su infantilismo: *es esta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. Agú Marinetti*. Sin embargo, las coincidencias concluyen aquí, pues el chileno se esfuerza para que su crítica a la supuesta novedad del futurismo no se interprete como defensa de las posiciones conservadoras. Después de mostrarse completamente de acuerdo con el *verso libre* futurista, afirma:

No puede negarse que hay en el fondo de todo esto un muy plausible anhelo furibundo de rebelión.

Era necesaria una revolución contra tantos imbéciles que llaman herejía a toda opinión que no esté bien con sus ideas adoquinadas en el cerebro, bien encuadradas y tradicionalistas.

El anhelo de rebelión, aun siendo furioso y violento es beneficioso. Nada más lejano al comedimiento de un Nervo. Aunque las formas de Marinetti sean en más de un sentido infantiles, ello no invalida el espíritu de rebeldía. En su defensa de este *furibundo anhelo de rebelión*, Huidobro está inaugurando la estética de la vanguardia en la América Latina. Ésta es, a mi modo de ver, la cuestión fundamental en el artículo, central para comprender la posición de su autor. La revolución artística es necesaria y las críticas a Marinetti no son contra el revolucionario, sino contra el falso revolucionario y descansan en la convicción de que el cambio en la estética latinoamericana no puede producirse

más que recurriendo a las armas que el propio marco cultural ofrece. Porque si se pretende que la vanguardia produzca un cambio más profundo que el de una moda pasajera, debe renunciarse a lo que de infantil, *snob* o impulsivo tiene innegablemente el manifiesto de Marinetti. De ahí la reivindicación de la figura de Alomar y la preferencia por su carácter *más serenamente lógico y más razonado* que el de Marinetti. Pero no debe entenderse esta contraposición como idéntica a la moderación modernista: aunque comparta su preferencia por las revoluciones que se dan en el ámbito de lo individual, del *yo inconfundible* de Alomar *negador de toda escuela*, la pretensión de Huidobro es garantizar el verdadero alcance de esta revolución literaria. Su crítica a la pretensión futurista de crear escuela y al consiguiente peligro de menospreciar el aspecto personal de la revolución, debe entenderse, en mi opinión, como un intento de ser coherente con el sentido filosófico de las *palabras en libertad* futuristas².

Respecto a la concepción del tiempo, Huidobro se mueve en coordenadas distintas a las de los modernistas. No se trata ya de denunciar el *pasatismo* de Marinetti con el argumento de que el futuro es el pasado al revés, como hiciera Darío. Tampoco se trata de volver a los clásicos como proponía Nervo. El futurismo es, para un Huidobro que toma prestadas las palabras de Alomar, una actitud o talante presente en todos los tiempos, un *apostolado eterno* posible

²Las *parole in libertà* de Marinetti deben entenderse por relación a su concepción del yo y a la afirmación de su radical libertad. En ello se ha visto (*Futurismo & futurismi*, págs. 477 ss) una herencia del idealismo fichteano transmitida por Croce, que ha pasado generalmente desapercibida a causa de la violencia con la que el futurismo intenta desmarcarse de la posición de este último. El artista *parolibero* reafirma su libertad creadora respecto de la servidumbre del significado de las palabras, la palabra futurista es perfectamente intransitiva. La afirmación del yo es reflejo de un idealismo a la manera de Fichte más que de la *voluntad de poder* nietzscheana: el universo fenoménico es el puro no del yo y a esta negación el yo se enfrenta constantemente intentando producir algo totalmente ideal, libre de la gravedad del universo fenoménico y, en el caso de la creación literaria, libre de la servidumbre externa a un significado preestablecido al sujeto. Aclarado este punto, la crítica de Huidobro a Marinetti y la reivindicación de la primacía del yo en Alomar se convierten en una objeción que intenta, en coherencia con su defensa de la palabra en libertad futurista, reafirmar la libertad absoluta del yo. Si esto es así, la defensa del *yo inconfundible* el texto de Huidobro de 1914, constituye un antecedente claro de su *creacionismo* (inaugurado en Buenos Aires en 1916), un antecedente que se constituye como una respuesta a Marinetti en el ámbito de la teoría literaria. Es importante hacer notar aquí que al recurrir a Alomar que niega toda escuela porque *encerró la idea futurista más bien en la personalización, en la individualidad que no teme manifestarse tal como es, en una palabra, en el yo inconfundible*, Huidobro pretende reconstruir un futurismo *americano* (debieramos decir hispanoamericano o catalano-hispano-americano) alternativo al de Marinetti, pero con la intención de ser fiel al sentido último de la poética marinettiana expresada en su idea del arte parolibero.

gracias a que el futurista es capaz de presentir el futuro. El futurista es, podemos concluir, profeta o también adelantado, vanguardia.

El futurismo no es un sistema ocasional o una escuela de momento, propia de las decadencias o de las transiciones, no: es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias y los propios ideales, imbuyéndolos sobre el mundo en un apostolado eterno. Es, en fin, la convivencia con las generaciones del porvenir, la previsión, el presentimiento, la precreencia de las fórmulas futuras.

Claro está que la virtud del profeta no es la de prevenir el futuro, como si se tratara de poseer las dotes adivinatorias que le permitieran prepararse para lo que viene. El pronóstico del futurista no tiene la función práctica del moderno hombre del tiempo. El futuro de Huidobro-Alomar tampoco es el progreso positivista, no se trata de tomar una buena posición para ascender peldaños en una vía de progreso lineal y continuo. Lo que importa al futurista no es acertar en el pronóstico sino renovarse eternamente, vivir en la renovación constante. No es profeta del advenimiento de nada, sino apóstol y ejemplo de una actitud vital. Huidobro lo explica recurriendo a Armando Vasseur, el otro padre del futurismo y a su *auguralismo*:

Para el poeta augural, como el filósofo pragmatista, lo esencial no es el pasado estratificado en hechos, sino el devenir, y de éste el acto de creación, de renovación, más que de cristalización, lo que va siendo, lo que va a ser, no lo que ya es.

Vasseur plantea su poética recurriendo a los términos de la vieja filosofía presocrática, el ser y el devenir, adoptando la posición de Heráclito en oposición a la parmenídea. La creación artística, el momento creador, se convierte en lugar privilegiado donde se muestra una actitud vital en la que el poeta se identifica con el sentido último del cosmos. Nada es, todo deviene y el momento creador es la vivencia de ese mismo devenir, momento al que se accede sólo mediante el esfuerzo continuo de negación de toda forma de cristalización o de detención del movimiento y del tiempo. El momento creador es el trasunto de un ahora (de resonancias bergsonianas) en el que se capta la duración, *lo que va siendo, lo que va a ser, lo que no es.*

Las diferencias entre esta concepción del tiempo y la del Modernismo de Neruo son, a mi modo de ver, evidentes. El tiempo de Huidobro (construido a partir de

ese *futurismo americano* de Alomar y Vasseur) ya no vuelve atrás para detenerse en el goce de un arte sublime e intemporal. Es un movimiento que no recorre espacio alguno sino que vive en el instante de un continuo llegar a ser, de un continuo alumbramiento y de generación constante. Frente a esto, siempre lo otro; para evitar la cristalización siempre la renovación. El *augurio* de Vasseur y el *presentimiento* de Alomar no son anhelo de anticiparse a lo que será, sino propósito de que nada llegue a ser, de que nada se petrifique y muera.

Me parece ver aquí un anticipo del dadaísmo, como si los términos de la disputa entre el dadaísmo y el Futurismo estuvieran ya, *in nuce*, en el planteamiento de Vasseur. Efectivamente, la cuestión puede resumirse recurriendo a los términos de la filosofía eléata: *el ser es y el no ser no es*, y si, como se afirma, lo esencial no es la estratificación de los hechos sino el devenir, la poesía deberá ser poesía de la nada. El arte es de la nada porque nada es, es decir, porque el auténtico sentido de la experiencia que la poesía quiere patentizar es este auguralismo de lo que va siendo y todavía no es. El arte es de la nada porque quiere ser una forma de pensamiento radicalmente opuesta al carácter cosificante (ontológico u ontologizante, diría Heidegger) del pensamiento científico-positivo occidental. El Estridentismo partirá de esta filosofía del tiempo heredada del *futurismo americano* para elaborar su particular apropiación del nihilismo dadaísta.

Podemos concluir afirmando que ya el Huidobro de 1914 está sentando las bases para la conformación del Estridentismo a partir de una crítica a Marinetti que pretende ser fiel al auténtico sentido del Futurismo y que se enfrenta a la desviación de Marinetti haciendo de la filosofía del tiempo el fundamento teórico básico de la nueva literatura. La adopción del *presentimiento* de Alomar y del *auguralismo* de Vasseur sienta las bases para que el Estridentismo sintetice posteriormente las influencias del Futurismo y del Dadaísmo, precisamente en torno a dos problemas teóricos fundamentales: el tiempo y el sujeto.

2. La síntesis estridentista de las vanguardias:

2.1. La síntesis quintaesencial de las vanguardias

En lo que concierne a la noción del sujeto hemos sugerido ya que la crítica de Huidobro a Marinetti parte de una concepción fichteana según la cual ha de afirmarse la libertad absoluta del sujeto en relación al mundo fenoménico, lo que traducido al ámbito de la creación literaria significa una defensa radical del *creacionismo*, una reivindicación de la libertad creadora frente al significado preestablecido de las palabras. Este radical subjetivismo idealista se traduce también en un rechazo frontal de toda obediencia respecto de cualquier escuela o tendencia literaria, defensa de la individualidad y del *yo inconfundible*. El Estridentismo va recoger esta poética de la creatividad conservando la ambigüedad con la que Huidobro se enfrentara al Futurismo: intentará ser fiel al auténtico sentido del *futurismo americano* desmarcándose de las *desviaciones* de Marinetti. En este proceso de constitución de un futurismo propio, el Estridentismo se acercará al movimiento que a la altura de 1921 cuestionaba también el futurismo de Marinetti al tiempo que conservaba la pureza del espíritu vanguardista: el Dadaísmo. Repitiendo el gesto de Huidobro y Dadá, que pretendían liberarse de la nueva escolástica futurista, los estridentistas se desmarcarán en su primer manifiesto de cualquier *ismo* incluyendo también el creacionismo y el dadaísmo:

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de "ismos" más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las influencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, —sincretismo—, sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma múltiple y poliédrica.

La voluntad estridentista de superación de los *ismos* es particularmente importante pues, como Maples Arce explica, no responde a un deseo conciliatorio (de ser así se traicionaría el espíritu de la vanguardia) sino al descubrimiento de una identidad profunda entre los distintos movimientos que se suceden en la tarea de remover las estructuras de la creación artística y de la sociedad misma. Esta profunda convicción muestra que la recepción estridentista de las vanguardias no consistió en la mezcla acrítica de las distintas influencias, sino que se esforzó en encontrar el substrato común. Éste radica en lo que Huidobro, siguiendo a Alomar, definía como *una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias y los propios ideales*; o también lo que con Vasseur era *el devenir y la renovación del acto de la creación*. Por tanto, el acercamiento estridentista al dadaísmo encontró terreno abonado en la posición de Huidobro. La convicción de Maples Arce su fundamenta en dos consideraciones: de un lado la *urgencia* con la que pretendía transformar el arte en Latinoamérica, la necesidad estratégica de agrupar en un frente común a cuantos estuvieran dispuestos para la tarea revolucionaria; en segundo lugar, el Estridentismo quiere ser el cauce a través del cual pueda manifestarse todo el crisol de *emociones y sugerencias sensoriales*. Por tanto, adscribirse a cualquiera de los *ismos* y hacer de la vanguardia una escuela equivaldría a dividir las fuerzas y a ahogar la creatividad individual. La defensa de este radical individualismo y subjetivismo estético es la esencia primera, más allá de consideraciones estratégicas, que anima a la vanguardia estridentista mexicana como se hace evidente en el mismo manifiesto *Actual n° 1*:

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, fijar sus ideas presentando un sólo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente esférica, con pretextos sinceristas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico ésta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translationarias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. De aquí, que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e

intermitentes. (Il profond aujour d'hui. Cendrars. Cosmópolis. N° 33). En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.

El simple repaso de las expresiones utilizadas en este fragmento puede dar una idea de las notas fundamentales de la poética estridentista, síntesis de múltiples aportaciones de la vanguardia. En oposición a la mirada unidireccional de la literatura y el arte tradicionales, se propone una mirada múltiple: *tridimensional, esférica, panorámica, multánime, poliédrica, binaria, intermitente*; el objeto ha de ser mostrado no ya en su quietud estable sino en sus *propulsiones roto-translationarias*; los nuevos procedimientos técnicos (y se mencionan el *diorama* y la *electrolisis*) permiten construir una imagen *simultánea*. El movimiento, la velocidad, los nuevos instrumentos mecánicos y las nuevas imágenes de ellos resultantes y la integración de lo simultáneo en una mirada múltiple; todas estas preocupaciones son las mismas en torno a las cuales se organiza la disputa entre los distintos movimientos de la vanguardia europea.

En adelante consideraremos este concepto de simultaneidad como categoría central para explicar la poética estridentista como síntesis de las influencias de los distintos *ismos*. Como intentaré fundamentar, la síntesis estridentista de los diversas influencias vanguardistas se hace eco de la polémica europea entorno al problema de la simultaneidad tomando posiciones frente al futurismo de Marinetti en términos similares a los que se manejan en el viejo continente. La solución adoptará posiciones cercanas a las mantenidas por Apollinaire en su disputa con el Futurismo. También en este punto Huidobro jugará un papel mediador fundamental vinculando las influencias de la vanguardia parisina con las del Ultraísmo español y el futurismo catalán. Mi intención es mostrar que la apropiación estridentista del espíritu de la vanguardia constituye realmente una síntesis y no una simple mezcla que pudiera obedecer al capricho o al azar.

Luis Mario Schneider en la *introducción* a su primer libro dedicado al Estridentismo (1970) ha mostrado las distintas influencias que confluyen en este movimiento de la vanguardia mexicana. Como recordamos anteriormente, su pretensión es *documentar* el problema más que *valorar* la justeza y la conveniencia de la síntesis estridentista. En lo que sigue procuraré organizar las distintas influencias conformadoras del ideario estético estridentista para mostrar que éste constituye un todo coherente construido a partir de una recepción en la que las distintas propuestas vanguardistas europeas y norteamericanas llegan filtradas por una lectura sistemática que las organiza. Se

tratará, por tanto, de retomar los datos manejados por Schneider para hacer de las influencias modernista, futurista y dadaísta, así como las de Huidobro y de la vanguardia española un corpus coherente. Puede que con esto se nos escape alguno de los ricos matices del ambiente artístico e intelectual en el que surge el Estridentismo, pero a cambio, quizás logremos encontrar un hilo conductor que dé sentido a la historia de la vanguardia mexicana.

Es necesario, en primer lugar, matizar las afirmaciones de Serge Fachereau que hacen de la síntesis estridentista de las vanguardias un *pot-pourri*:

L'affirmation essentielle du stridentisme mexicain n'est originale que dans le contexte latino-américaine et constitue plutôt un pot-pourri des différents manifestes et déclarations théoriques qui succédait en Europe depuis une douzaine d'années. (Pompidou, 1992, 70 71).

La interpretación de Fachereau niega la originalidad del Estridentismo, con lo que su único mérito consistiría en propagar el credo vanguardista en el nuevo continente. Por otro lado, al calificar lo que Maples pretende sea una síntesis de las distintas vanguardias de *pot-pourri*, Fachereau renuncia a la búsqueda de una coherencia en la poética estridentista. La expresión francesa *pot-pourri*, tiene el mismo sentido despectivo que nuestro galicismo popurrí, ya que, aunque se dice de determinado género de composiciones musicales formadas de fragmentos o temas de diversas obras, extiende su uso para aplicarse genéricamente a cualquier mezcla de cosas diversas. Un popurrí es algo así como un cajón de sastre, del que se echa mano buscando retales. Creo, sin embargo, que no sería correcto decir de la recepción estridentista de las vanguardias que es un simple popurrí cuando esto puede impedir tomar en serio la manifiesta voluntad de Maples Arce en su *Actual n° 1* de encontrar la quintaesencia del vanguardismo; voluntad que Maples justifica con razones que también merecen ser tomadas en serio. El mismo Fachereau se refiere a esta voluntad de síntesis asociándola con el intento de Apollinaire de organizar a los vanguardistas europeos en un sólo movimiento y con ello nos permite sugerir que la posición estridentista, lejos de ser un simple popurrí, es mezcla que responde a una fórmula bastante precisa, la misma cuya patente detentaba Apollinaire en Europa.

(71) *Cette volonté d'entraîner tous les arts dans un même mouvement avait déjà hanté Apollinaire et certains cubistes et, bien entendu, les futuristes; mais c'est ici une nouveauté sur le continent américain (les Brésiliens de la Semaine de 1922 auront aussi ce souci). Le stridentisme*

ne songe pas à nier ce qu'il doit à ces prédécesseurs et le manifeste se clôt sur une centaine de noms d'écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens, un "Directoir d'avant-garde" constellé de coquilles typographiques regroupant aussi bien cubistes, futuristes, dadaïstes et ultraïstes que toute l'école de Paris et aussi bien J. L. Borges que Morgan Russell, Tristan Tzara qu'Archipenko.

Efectivamente se trata, para Maples Arce de reagrupar lo que estuvo unido en el origen y fue separándose innecesariamente. Esta apreciación, justificada o no, no puede ser fruto de la mezcolanza. También es cierto que este espíritu de síntesis es propio de la vanguardia latinoamericana en general y, podríamos añadir, lo fue también del Modernismo. No creo, por otro lado, que la originalidad o no del Estridentismo sea una cuestión verdaderamente importante, pero, quizás deba ser remarcado el hecho de que, a pesar de que el culto a la originalidad fue una de las divisas de la vanguardia, en realidad cada nuevo movimiento encontraba su identidad en la reformulación de los mismos temas que ocuparon a los *ismos* que le precedieron. A pesar de esta íntima vinculación entre todos los grupos, los vanguardistas europeos se enzarzaron en las interminables disputas de una loca carrera en la que un *ismo* sustituía a su inmediato antecesor. Para cada uno de estos grupos, lo fundamental no era reconocer la deuda con los predecesores, sino remarcar la originalidad con la intención de impedir la esclerotización del movimiento. La misma aspiración preside el intento estridentista, pero la diferencia estriba en que Maples confía en que la mejor forma de evitarlo no es ya la creación de un último *ismo*, sino la construcción de un movimiento amplio que agrupe en su seno todas las diferencias. Se trata, por tanto, de aunar los distintos grupos en un sólo movimiento y no únicamente de aunar las distintas artes. Por otro lado, si bien esta voluntad integradora puede encontrarse en artistas que se reclamaron cubistas o futuristas, el Futurismo, como movimiento organizado en torno a la autoridad de Marinetti, representó, en su enfrentamiento con Apollinaire y en su nacionalismo exacerbado, un obstáculo objetivo para la unidad de la vanguardia. Quizás la inexistencia de liderazgos y escuelas permitió en México el surgimiento de esta voluntad integradora, como también la urgencia que el retraso del surgimiento de la vanguardia en el país imponía. Así pues, en México, como en toda Latinoamérica, la originalidad y la novedad vanguardistas habían de afirmarse contra la herencia modernista y no contra los *ismos* anteriores: la presencia de este enemigo común y la simultaneidad con la que las influencias europeas llegan al continente explican en gran parte la voluntad de síntesis que caracteriza a la vanguardia Latinoamericana. Aunque la recepción de las distintas corrientes de vanguardia en Latinoamérica estuvo

sujeta a vínculos personales o a azarosos contactos con el extranjero, su esfuerzo de síntesis no puede reducirse, en mi opinión, a un simple *pot-pourri*, sino que van ordenándose en función de las circunstancias culturales del continente y de la necesidad de distanciarse de Marinetti, necesidad que heredan tanto de algunas vanguardias europeas como de la tradición que en Latinoamérica inaugurara Rubén Darío.

2.2. Actualismo versus Futurismo: La noción de tiempo en *Actual n° 1*.

La deuda del manifiesto *Actual n° 1* con el Futurismo es evidente y ha sido reconocida por todos los autores que se han ocupado del Estridentismo. No en vano el nombre de Marinetti aparece tanto en la cabecera del manifiesto, junto con el de otros poetas futuristas o ultraístas, como en el *directorio de vanguardia*, larga lista de más de doscientos nombres con la que Maples cierra su panfleto. También en el punto tercero de su manifiesto Maples hace suya la afirmación de Marinetti: *Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia*, para añadir:

A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Buzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos.

Pero, a mi modo de ver, la influencia de Marinetti es una más en el intento de síntesis de Maples y las frases que toma prestadas del italiano no significan adscripción al Futurismo como movimiento concreto, sino que son expresión de un espíritu vanguardista genérico. Sólo así podemos explicar que al insistir en los tópicos futuristas de la belleza de las máquinas recurra en el párrafo siguiente a la figura de Vicente Ruiz Huidobro, cuya antipatía por el Futurismo era sin duda conocida por Maples:

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reaciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente —Ruiz Huidobro— junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las bluzas (sic) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida... (p. 43)

Evidentemente, el ímpetu en la defensa de los nuevos temas (máquinas, fábricas, trasatlánticos, obreros, etc.) no fue privativo del Futurismo y así lo entiende Maples Arce al recurrir a Huidobro o al calificar de cubistas las imágenes simultáneas y las emociones a ellas asociadas. La preferencia de Maples por los automóviles (en movimiento) antes que por la Victoria de Samotracia no significa aceptación del credo futurista, sino, tal como aclara el

fragmento que acabamos de citar, *actualismo: exaltación de la belleza actualista de las máquinas*. ¿Cuál es la importancia de este *actualismo* para definir la poética estridentista?, ¿en qué sentido ésta se construye como respuesta a la de Marinetti?, ¿es este *actualismo* una respuesta directa al Futurismo? Mi solución a estas preguntas está ya en su planteamiento retórico: efectivamente, y como intentaré mostrar en lo que sigue, la poética estridentista se levanta sobre una noción del tiempo que obliga a rechazar el término *futurista*; una concepción de la temporalidad que se constituye en el elemento central de su poética, en fundamento de la síntesis de las diversas aportaciones de las vanguardias que Maples pretende establecer y en categoría desde la que el Estridentismo se desmarca del Futurismo de Marinetti y de sus implicaciones políticas.

La importancia del concepto se evidencia ya en el hecho de que diera nombre a los primeros manifiestos estridentistas y en el de que en el primer párrafo de *Actual n° 1* el nuevo movimiento de vanguardia que nace sea definido precisamente como *actualista* o *presentista*:

En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equilateralmente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo deshiciente y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios. (Schneider, 1985, 41).

Con este párrafo, y junto con la mención a los nombres de Renée Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega y Salvat Papasseit, inicia Maples Arce el Manifiesto *Actual n° 1*, cartel pegado en los muros del centro de Ciudad de México en diciembre de 1921. El manifiesto tenía como subtítulo *Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Curiosamente, no fue el término *actualismo*, a pesar de que da nombre al manifiesto, el que acabaría definiendo al primer movimiento de la vanguardia mexicana, sino el de *estridentismo*. El término estridentista remite al sentido del

oído: estridente es el sonido agudo, fuerte y desagradable, brusco, chirriante, desapacible, explosivo, irritante (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española). Pero también *estridente* se dice de cualquier cosa en que hay exageración y violencia (Diccionario de María Moliner). Por tanto, el adjetivo viene a definir perfectamente la intención provocadora de enfrentamiento violento al modelo cultural imperante en el México del momento y resume el talante *revolucionario, explosivo e incendiario* de este *grito deshiciente y acendrado*. A diferencia de las lecturas modernistas que intentaban moderar la revuelta futurista llevándola a los cauces de un moderado reformismo, los estridentistas parten de la necesidad de una ruptura radical: lo actual, para Maples Arce, es estridente, la moderación modernista ha muerto de vieja. La explosión y el incendio, la bomba y el proyectil se convierten, como en el manifiesto de Marinetti de 1909, en las mejores metáforas de la vanguardia. Una bomba lanzada contra los grandes mitos de la identidad nacional mexicana: *¡Muera el Cura Hidalgo!* Es este estridentismo el que emparenta a Maples con Marinetti y el que le moverá a simpatizar con las críticas que los dadaístas dirigieran al propio Marinetti. Es este estridentismo también el que le llevará a rechazar el Futurismo, convertido en una nueva escolástica, sin que esto entre en contradicción con su defensa del radicalismo del propio Marinetti. Pero, si el término *estridentismo* define al movimiento a partir de la intención de provocar un escándalo que conmocionara la cultura mexicana, el de *actualismo* lo hace por relación a su concepción del tiempo. Lo actual hace referencia a la voluntad de apropiarse de las últimas tendencias de la vanguardia. Hay en el actualismo de Maples un intento de incorporar la literatura mexicana a las corrientes internacionales, pero también algo más. Se trata de una poética en la que la actualidad misma se convierte en el principal rasgo definitorio, una poética del actualismo. Éste implica una concepción de las relaciones entre la nueva literatura y la tradición para la que no se trata de hacerse un hueco en la historia de la literatura y ser admitido por la tradición convirtiéndose a o aspirando a la condición de clásico. No se trata tampoco de estar a la vanguardia en el sentido de adelantarse a lo que se supone serán las tendencias de futuro, sino, justamente, se trata de renunciar a esta aspiración de futuro, que no sería más que reflejo del deseo de llegar a ser un clásico, para construir una estética puramente negativa, estética de la negación de todo lo pasado. En este sentido debe entenderse el *actualismo* de Maples y su rechazo tanto de cualquier forma de *pasatismo* como de *futurismo*, ambos son una misma cosa y frente a ellos no cabe más que una defensa radical de lo actual, es decir, del carácter disolutorio de la tradición que lo nuevo supone, del goce del instante presente en su indeterminación, su apertura y su fugacidad. Por esto los poemas de Maples, como los de su admirado Arensberg, aspiran a vivir sólo seis horas, el tiempo

justo para no pasar a la historia y para no convertirse en anticipo de la historia futura. El actualismo de Maples significa, pues, una alternativa a la historia, una disolución de la autoridad de la tradición, autoridad que no sólo establece qué debe considerarse como antecedente a nuestro tiempo, sino también qué será considerado como antecedente del tiempo futuro. Si el *estridentismo* de Maples le emparenta con Marinetti, el *actualismo* le separa de él y el recurso a los términos *actualismo* y *presentismo* se explica como respuesta al *futurismo* de Marinetti tal y como se aclara en el punto nº XII del mismo manifiesto:

Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo. Ya Walter Conrad Arensberg, lo exaltó en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas sólo vivirían seis horas; y amemos a nuestro siglo insuperado. (Schneider, 1985, 46)

Nada de retrospección y nada de futurismo. Paradójicamente los dos términos antinómicos se identifican. La detención en el presente, el instante, el minuto, se convierte en solución frente a dos extremos que se hacen uno. Frente a una concepción lineal del paso del tiempo que necesita siempre conducir a la mirada hacia el pasado y hacia el futuro, la vivencia puntual e instantánea del discurrir mismo del tiempo.

Serge Fachereau (Pompidou, 1992, 71) ha señalado que, a pesar de que las continuas apelaciones de Maples al dinamismo le emparentan con el Futurismo, el rechazo de toda proyección hacia el pasado o hacia el futuro responde al deseo de desmarcarse del mismo. Así mismo, ha hecho notar que este planteamiento es herencia de las anteriores lecturas latinoamericanas del Futurismo como la de Rubén Darío. Sin embargo, la aparente paradoja que acabamos de señalar atrapa a Fachereau que renuncia a buscar una explicación de la misma y termina por calificarla de afirmación *perentoria*:

(71-72) Ils dénonceront l'engagement pro-fasciste du futurisme italien au début des années vingt. Cette antipathie entraîne des affirmations sans doute un peu péremptoires. Ainsi Maples Arce: "Les peintures de Boccioni ou Severini sont intéressantes mais nous refusons le futurisme de Marinetti. Chanter le futur plutôt que le présent, c'est réactionnaire,

Méndez, List, Alva, Cueto, Revueltas, Leal et aussi Gallardo, Rivera et les autres, tous nous détestons le fascisme. (lettre a l'auteur, 1979).

Fachereau señala el hecho de que este *actualismo* separa a Maples de Marinetti chocando con otros aspectos en los que coinciden y emparentándole con las críticas de los modernistas latinoamericanos, pero interpreta la presencia de estos rasgos pro y antimarinettistas como una simple contradicción, como una *yuxtaposición* de influencias. Sin embargo, a mi modo de ver, esta afirmación de Maples Arce en carta a Fachereau de 1979, que insiste en las opiniones del manifiesto de 1921, permite aclarar el sentido de la expresión y deshacer la paradoja. Nada de retrospección y nada de futurismo. Si toda forma de futurismo es, en última instancia, una forma de retrospección, si se trata de dos posiciones en última instancia idénticas, entonces, alabar el futuro antes que el presente es reaccionario. Desde luego no me parece una afirmación perentoria si con ello quiere darse a entender que fue una respuesta rápida y poco meditada o una forma concluyente de dar por cerrada la cuestión. Su respuesta puede ser breve y demandar una argumentación más detallada, pero la explicación es posible si se atiende a algunas de las consideraciones que hemos venido haciendo. Maples afirma que cantar al futuro antes que al presente le parece reaccionario y únicamente añade que todos los estridentistas detestaban el fascismo, pero, con ello, lo que sostiene es que existe una vinculación estrecha entre el compromiso político de Marinetti con el fascismo y su filosofía del tiempo. La consigna estridentista, *ensalzar la belleza actualista de las máquinas*, se opone de esta forma a la utopía futurista de Marinetti, que, en su exaltación de la técnica, acaba proponiendo lo que Benjamin (1936, 56) denunció como una *estetización de la política*, una coartada para el fascismo levantada sobre el *sueño de la metalización del cuerpo humano* y sobre una *estética de la guerra*. La diferencia estriba en que la máquina es, para Maples, metáfora de los tiempos modernos, metáfora de lo actual, mientras que para Marinetti es símbolo del ideal fascista de la sociedad futura. La idealización del presente conlleva en Marinetti una utopía fascista de futuro, mientras que el cambio tecnológico significa, para Maples, el ejemplo perfecto para mostrar cómo la vertiginosa sucesión de novedades destruye el pasado al tiempo que imposibilita cualquier anticipación del futuro.

¿En qué medida este salto conceptual puede explicar las diferencias entre el Estridentismo y el Futurismo? Trataré de mostrar que la oposición entre actualismo y futurismo es coherente, por un lado, con las lecturas americanas del Futurismo anteriores, y, por otro, que la vinculación entre las diferencias políticas y la noción de tiempo, lejos de ser una afirmación perentoria, acierta

en una cuestión básica que podemos encontrar en otras críticas al Futurismo desde posiciones como la de Benjamin. Por un lado, el *actualismo* de Maples es, justamente, el presupuesto teórico que conecta al Estridentismo con la concepción del tiempo que define a la vanguardia, por otro, esta noción del tiempo se va definiendo en gran medida gracias al enfrentamiento con el Futurismo de Marinetti y con sus implicaciones políticas.

Efectivamente, la posición de Maples debe mucho a la adoptada por los modernistas y por Huidobro. Como hemos remarcado anteriormente, Darío define su posición a partir de la respuesta a Marinetti denunciando una inconsecuencia de partida en la filosofía del tiempo del poeta italiano: la poética de Marinetti no debería ser la del *futurismo* por que ésta sigue participando de una concepción lineal del tiempo, sino la de un *presentismo* que eleve el vértigo del minuto presente a la categoría de Absoluto. El argumento de Darío contra Marinetti es una reducción al absurdo que al mostrar una contradicción entre su *actualismo* y su *presentismo* rechaza tanto uno como otro. Maples recoge este argumento de Darío pero no para reducirlo al absurdo e invalidar la premisa mayor (el espacio y el tiempo murieron ayer), sino para resolver la contradicción con el rechazo del término (y de la ideología) futuristas. Si el tiempo ha muerto, hablar de futurismo es imposible o supone volver a aquel tiempo lineal de la historia. Nervo recurre a términos semejantes a los de Darío aunque para reivindicar la estricta modernidad de lo clásico, y adopta una posición de claro desprecio hacia el Futurismo que no se daba en Darío. Tampoco para Nervo puede haber una poesía futurista, pues el verdadero arte se mueve siempre en el reino de lo intemporal, de lo eterno, del ideal clásico. No hay, por tanto, pasado ni futuro en la literatura, la auténtica poesía no es nueva ni vieja. También para él la estética de la poesía ha de ser necesariamente la del *presentismo*. Maples retoma las críticas de Nervo a Marinetti para reivindicar también una poética presentista o actualista. La diferencia entre ambos estriba en que para Nervo el presente de su poesía es el eterno presente intemporal de lo clásico, mientras que para Maples es el inaprehensible y fugaz momento del cambio. Se trata de dos nociones de la temporalidad opuestas al tiempo lineal de la historia, pero, mientras que la primera detiene el fluir del tiempo al rechazar la novedad como categoría poética, el segundo convierte el tiempo en vivencia de ese mismo fluir en el que nada llega a ser. Finalmente Huidobro, reclamándose del *auguralismo* de Vasseur, propone la imagen del eterno devenir para rechazar toda glorificación del pasado en tanto que ésta conlleva la detención de ese mismo movimiento incesante en que consiste la vida misma. La posición de Maples viene a extender las tesis de Huidobro en el sentido de que cualquier glorificación del futuro en tanto que prefigura el curso del

acontecer, coarta su libre despliegue. Usando los términos de Vasseur podríamos decir que el futurismo no es vivencia del instante presente, de *lo que va siendo*, de *lo que va a ser*, sino anhelo de *que ya sea*, confianza optimista y dogmática en que *será* y con ello, al anticiparse, detiene el fluir del tiempo. Es en este sentido que puede afirmarse que el Futurismo es reaccionario, reacción frente a la imprevisibilidad, anhelo de permanencia y de orden. Desde este punto de vista, y como afirmaba Nervo, el futurismo es celo y despecho por no poder igualar al pasado.

Además de recoger la filosofía de aquello que Huidobro denominó *futurismo americano*, el esfuerzo de Maples por desmarcarse del Futurismo de Marinetti responde, sin duda, a convicciones políticas. Identificado con los ideales de la revolución mexicana que él sublimará para acercarla a los ideales estéticos de la vanguardia, el joven poeta fundador del Estridentismo quiere sin duda rechazar el compromiso de Marinetti con el fascismo italiano. El optimismo maquinista y desarrollista de Marinetti muestra su verdadera naturaleza a partir de su alianza política con el fascio. La máquina, la ciudad, la telegrafía sin hilos, los aviones y los modernos letreros luminosos son la metáfora perfecta del presente, por tanto, la poesía actualista debe empezar por adoptar los temas de su tiempo y *exaltar la belleza actualista de las máquinas* (43). Pero otra cosa es convertir estos mismos temas en coartada para la legitimación política del fascismo. Con ello, los estridentistas, como también Siqueiros (1921) y como ya lo hiciera Nervo, plantean una crítica de los efectos del desarrollo tecnológico en un momento en el que, como más tarde analizaría Benjamin (1936) la batalla política se libraba también en el terreno del manejo de los medios de masas y, en última instancia, en el diagnóstico y valoración de los efectos sociales y políticos de la revolución de los medios de producción. En el artículo citado Benjamin plantea la cuestión sintetizándola en el enfrentamiento entre el *esteticismo político* del fascismo y la *politización del arte* comunista (57). Glorificar el futuro y el desarrollismo tecnológico es estetizar la política, por lo que el Futurismo se convierte en la ideología fundadora del fascismo y enmascaradora de sus auténticos móviles. El Futurismo se hará así plenamente compatible con el esfuerzo modernizador de la burguesía milanesa. El rechazo del optimismo maquinista del Futurismo es, si se nos permite utilizar términos acuñados dos décadas más tarde, denuncia de una estrategia puesta al servicio de la fabricación de *valores culturales*. Aunque el artículo de Benjamin fue escrito más de veinte años después de la publicación del primer manifiesto estridentista, la crítica a las consecuencias políticas e ideológicas de este ideal de progreso fue, desde mucho antes, una constante en muchas de las respuestas al Futurismo así como en los distintos posicionamientos críticos respecto a las

consecuencias del proceso de modernización capitalista. Hemos comprobado esta tesis en lo que respecta a las críticas llevadas a cabo por el Modernismo latinoamericano y tendremos ocasión de probarlo en lo que hace al Dadaísmo.

Creo haber mostrado que el *actualismo* estridentista es una noción esencial a su poética y que no es en modo alguno casual que la batalla teórica se librara en el campo de la filosofía del tiempo, es decir, de la filosofía de la historia. Futurismo y actualismo, futuro y ahora son sin duda trasuntos filosóficos del problema que antes planteábamos en términos de valoración del desarrollo de los nuevos medios de producción. De nuevo Benjamin puede aclarar el asunto con sólo reparar en sus *Tesis de filosofía de la historia*, texto que empezó a redactar en 1940 y que no fue publicado hasta 1955. En este artículo (fragmento 8º) Benjamin denuncia la operación del fascismo que hace del progreso una norma histórica y cuestiona la noción de progreso (fragmento 9º) recurriendo a la alegoría del *Angelus Novus* de Klee: el progreso es un huracán que empuja irremisiblemente hacia el futuro mientras los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Por eso mismo Benjamin construye su noción de *tiempo-ahora* (*Jetztzeit*), en oposición a esta otra concepción de la historia del progreso sustentada sobre un tiempo homogéneo y vacío. Tenemos pues, de nuevo, la fundamental oposición entre un tiempo lineal, homogéneo, *continuum* y continente vacío; y un tiempo-ahora o tiempo-instante, una vivencia *actualista* del momento presente como tiempo pleno (Benjamin, 188-189), tiempo del devenir y de lo que va a ser, que Benjamin, como Maples Arce, identificaba con la revolución:

La consciencia de estar haciendo saltar el continuum de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran revolución introdujo un calendario nuevo. El día con el que comienza un calendario cumple oficio de acelerador histórico del tiempo. Y en el fondo es el mismo día que, en figura de días festivos, días conmemorativos, vuelve siempre. Los calendarios no cuentan, pues, el tiempo como los relojes, son monumentos de una consciencia de la historia de la que no parece haber en Europa desde hace cien años la más leve huella. Todavía en la Revolución de julio se registró un incidente en el que dicha conciencia consiguió su derecho. Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó sobre los relojes de las torres. Un testigo ocular, que quizás deba su adivinación a la rima, escribió entonces:

"Qui le croirait! on dit, qu'irrités contre l'heure

*De nouveaux Josués au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour"*

La destrucción de los relojes es, para Benjamin, la alegoría perfecta de la Revolución; destrucción del tiempo que es revuelta mesiánica (los revolucionarios son *nuevos Josués*) contra el tiempo de la fatalidad que discurre inexorablemente hacia la catástrofe. Tiempo de la Revolución frente al tiempo de la idea de progreso, un contenedor homogéneo y vacío en el que van sumándose mecánicamente los hechos. Con la noción de *tiempo-ahora* de sus *Tesis de filosofía de la historia*, Benjamin está dando respuesta al fascismo y a la socialdemocracia de un sólo golpe puesto que ambos participan del mismo presupuesto fundamental: la creencia en que se está *nadando con la corriente del desarrollo técnico*. Con ello, la respuesta al fascismo, al reformismo y al desarrollismo tecnológico es la misma. Al igual que Benjamin, y precisamente porque éste no hace más que conceptualizar una intuición que las vanguardias artísticas y literarias venían manteniendo, el Estridentismo se opone con su *actualismo* al fascismo de Marinetti y al positivismo mexicano, el movimiento político e intelectual encargado de llevar a cabo en México la tarea de modernización política y económica, y que en este sentido podemos comparar con la socialdemocracia europea del primer cuarto de siglo. Frente a esta noción de progreso, Benjamin y Maples no puede más que defender una noción de presente que, en palabras del primero, *no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo* (189). Se trata de vivir el presente siendo *lo suficientemente hombre para hacer saltar el continuum de la historia* (189).

Al recuperar este momento destructivo de la Revolución de julio, Benjamin está siendo fiel a su concepción del materialismo histórico como rescate de un hecho del pasado, de un instante vivido que se convierte en una *citation à l'ordre du jour* (179). El pasado exige su derecho a la estricta actualidad, su derecho a ser redimido por una fuerza mesiánica. En este contexto, la revolución permite el reconocimiento del *signo de una detención mesiánica del acontecer*, de un *salto del curso homogéneo de la historia* (190); la clase obrera se convierte, mediante su acción revolucionaria y destructiva, en sujeto de ese conocimiento histórico, sujeto que se afirma en un acto de odio y de sacrificio (186), de venganza y de inmolación mesiánica. La revolución se convierte de este modo en ritual, en *conmemoración* jubilosa, festiva y trágica a un tiempo, en momento en que *cada segundo es una pequeña puerta por la que puede entrar el Mesías* (191).

2.3. El tiempo y la revolución en el Estridentismo.

En el capítulo anterior he analizado las diferencias entre el Estridentismo y el Futurismo de Marinetti sosteniendo que su filosofía del tiempo (su actualismo) puede entenderse como respuesta a las posiciones políticas de Marinetti, como intento de construir un tiempo de la literatura alternativo al tiempo lineal que caracteriza a la cultura moderna y como ajuste de cuentas con la tradición modernista latinoamericana y su lectura del Futurismo italiano. He recurrido al Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y de las *Tesis de filosofía de la historia*, para mostrar cómo la filosofía de la historia y la concepción del tiempo son nociones teóricas básicas para las vanguardias artísticas y su posición política respecto de la sociedad burguesa. Para Benjamin, la vanguardia comunista se opone a la socialdemocracia como lo hace Klee en su *Angelus novus* a una concepción de la historia en la que el progreso empuja inexorablemente hacia la destrucción. Por último he resumido la visión benjaminiana de la revolución para mostrar cómo ésta se convierte en metáfora perfecta de una vivencia del tiempo alternativa a la del progreso lineal y continuo, la misma que la literatura y el arte de vanguardia intentan proponer. En el presente capítulo intentaré proyectar este modelo explicativo de Benjamin a la poética estridentista con el convencimiento de que lo que Benjamin plantea desde categorías filosóficas está presente de forma intuitiva en la literatura y el arte vanguardista y de que la síntesis de las vanguardias europeas que el Estridentismo se propone llevar a cabo acierta a detectar en la noción de tiempo el eje central de la estética de la vanguardia. Éste paso de mi argumentación será completado en el capítulo siguiente mediante el análisis de la noción de simultaneidad para mantener la hipótesis de que éste concepto, absolutamente fundamental para la estética de la vanguardia, es el correlato en el ámbito artístico de las preocupaciones que en el terreno de la filosofía del tiempo venimos planteando. Al recoger la poética vanguardista de la simultaneidad, el Estridentismo hace suyo el intento de Apollinaire, Cendrars o Duchamp de construir una temporalidad alternativa a ese tiempo de la modernidad, continente homogéneo y vacío, tiempo de la historia y del progreso.

En la visión poética de la revolución que los estridentistas construyen es fundamental la apelación constante a categorías temporales. La revolución ensalzada en sus poemas conjuga la atracción vanguardista por la urbe cosmopolita y por los nuevos medios técnicos de transporte y comunicación, la poética de la destrucción de la sociedad burguesa y la vivencia de un instante que es detención del fluir temporal y goce del puro acto de rebelión, odio y entusiasmo. La ciudad, la telegrafía sin hilos y la conmoción revolucionaria se

yuxtaponen en la obra estridentista para desvelar una poética del tiempo que ellos denominaron *actualista* y que se levanta sobre la negación rotunda del pasado y sobre la desconfianza radical de cualquier proyecto de futuro. Su actualismo es denuncia del tiempo de la historia y afirmación del tiempo de la poesía.

Para exponer la visión estridentista de la revolución y su íntima relación con la filosofía actualista del tiempo hemos elegido algunos fragmentos de distintas obras y autores que ejemplifican y resumen una serie de rasgos comunes a toda la producción literaria estridentista y que influirán de forma determinante en su producción plástica.

En el poema "Revolución", que forma parte del libro *Poemas interdictos*, publicado por Maples Arce en la editorial estridentista de Xalapa, *Horizonte*, en 1927, se recurre a la imagen del viento como metáfora de la revolución (Schneider, 1985, 308-310):

*El viento es el apóstol de esta hora interdicta.
Oh épocas marchitas
que sacudieron sus últimos otoños!
Barrunta su recuerdo los horizontes próximos
desahuciados de pájaros, y las corolas deshojan su teclado.
Sopla el viento absoluto contra la materia
cósmica: la música
es la propaganda que flota en los balcones,
y el paisaje despunta
en las veletas.*

*Viento, dictadura
de hierro
que estremece las confederaciones!
Oh las muchedumbres
azules
y sonoras, que suben
hasta los corazones!*

El viento empuja el recuerdo de épocas marchitas, pero recuerdo que es traído a la proximidad de un nuevo horizonte: el vendaval de la revolución como momento en el que se convocan el recuerdo del pasado y del porvenir. El viento es, *apóstol*, (Mesías diríamos con Benjamin) de una *hora prohibida*, de un

momento en el que los relojes se paran con la sacudida. Metáfora del viento que muda en la de la música para fundirse después en el estrépito de las muchedumbres.

En los versos que siguen, las imágenes de la tarde y del crepúsculo indican el ocaso del tiempo pretérito, ocaso que es incendio, motín y agitación violenta; el tiempo de la revolución es el del tránsito: la tarde, el crepúsculo, la véspera.

*La tarde es un motín en los mástiles
en los suburbios;
árboles harapientos
que piden limosna en las ventanas;
las fábricas se abrasan
en el incendio del crepúsculo,
y en el cielo brillante
los aviones
ejecutan maniobras vespérales.*

Posteriormente las muchedumbres azules suben a los trenes para tomar la capital y su partida deja al poeta en el recuerdo jubiloso del vendaval y del incendio, pero también en la ilusión que despiertan los caminos nuevos:

*Banderas clamorosas
repetirán su arenga proletaria
frente a las ciudades.
En el mitin romántico de la partida,
donde todos lloramos
hoy recojo la espera de su cita;
la estación
despedazada se queda entre sus manos,
y su desmayo
el alto momento del adiós.
Beso la fotografía de su memoria
y el tren despavorido se aleja entre la sombra,
mientras deshojo los caminos nuevos.*

Caravana que anuncia esa hora del crepúsculo, el ejército proletario se enfrenta al enemigo y tras la batalla Maples expresa la tragedia, el vacío y el silencio:

Nunca como ahora me he sentido tan cerca de la muerte.

*Pasamos la velada junto a la lumbre intacta del recuerdo.
pero llegan los otros de improviso
apagando el concepto de las cosas,
las imagenes tiernas al borde del horóscopo.*

*Sacudo el alba de mis versos
sobre los corazones enemigos,
y el tacto helado de los siglos
me acaricia la frente,
mientras que la angustia del silencio
corre por las entrañas de los nombres queridos.*

Si el poema "Revolución" de Maples Arce muestra la vinculación entre la revolución y la detención del tiempo, el "Discurso" con el que List Arzubide termina su libro *El movimiento estridentista* puede servirnos como muestra de la síntesis estridentista entre su poética de la revolución y su filosofía del tiempo:

DISCURSO

OBREROS:

Con vuestras manos que la intrepidez de la fatiga contrajo rasgad el uniforme de los días. Levantad con las grúas de esos puertos estriados en el adios de las sirenas, las tardes que remachan los crepúsculos. Arrastrad con vuestras locomotoras indomables, los barrios haraposos del progreso sin trolle, y arrojadlos en las praderas de la madrugada. Vuestros camiones forzudos, quiebran el tráfico pautado de las horas. Detened el encono de las calderas, y el humo de su recuerdo agonizará en el meridiano. Las chimeneas que aventáis a la industria del anhelo, destrozarán la astronomía de lo improbable. Arrebatad los edificios comunistas, y sobre ellos poned en pie vuestro llamado. Sobre el yunque de cada mañana, en las universidades de los días recientes, vuestros martillos dicten las conferencias. Las fraguas de los discursos proletarios, chisporroteen en las fronteras. Por el socavón del hambre que los siglos aplazaron, entrad al último túnel de la protesta.

DESPUÉS:

Haced la huelga de la vida en seguro. Abandonad las factorías de la sombra y sobre sus puertas, plantad el gallardete rojo de vuestro odio. Apedread con vuestros puños, las arquitecturas librescas. Formad las

manifestaciones del escándalo y atravesad orillados de canciones las avenidas de la burguesía.

Construid la multitud.

Sobre las calles derrumbadas de sol, las suelas del cansancio sellen la protesta. Veréis acudir los edificios en tropel de las ciudades trogloditas, caídas en las falanges erizadas de gritos. Las canciones incendiadas, levantarán sus garras de coraje. Sobre la impavidez de los letreros, encaramad los hurras; y poned en ruta los tejados que se asoman con su ciega paciencia. Arrojad sobre el firme silencio, los discursos que dilapidan el enojo, y al quebrar con vuestras amenazas las vidrieras del día, en la cumbre del horizonte desterrado, las banderas agitarán sus voces.

ELLA al

FIN

Florecerá nuevamente en la perspectiva.

Con este *Discurso* termina Lis Arzubide su libro *El movimiento estridentista*, una historia estridentista del Estridentismo en la que repasa los episodios fundamentales en la evolución del movimiento, libro *collage* compuesto de citas y poemas de distintos autores, anuncios, sentencias, proclamas y manifiestos como éste último. El discurso es una arenga revolucionaria dirigida a los obreros, síntesis perfecta de los ideales políticos y estéticos del Estridentismo; por ello, puede considerarse, a mi modo de ver, como ejemplo de la unión entre las poéticas del tiempo y de la revolución. Escrito en Xalapa en 1926, en un momento en que los estridentistas se concentran en la capital del estado de Veracruz para colaborar en el gobierno del General Jara, este escrito, aunque obra de List Arzubide, puede considerarse también como manifiesto del grupo estridentista y en este sentido como obra colectiva, tanto porque recoge fragmentos de distintos autores como porque propone una visión histórica y global del movimiento. El libro, que provoca una oleada de reacciones en toda la vanguardia literaria latinoamericana que serán publicadas por la misma editorial *Horizonte*, (*Opiniones sobre el libro "EL movimiento estridentista" de Germán List Arzubide*, Xalapa, 1928) cumple a la perfección los fines de agitación y propaganda que los estridentistas persiguieron siempre y reafirma su ideario estético en un momento en el que el compromiso político pudiera alejarles del espíritu fundacional del Estridentismo más marcadamente estético y sólo vagamente político. El discurso es, pues, lectura poética de la revolución y lectura política del ideario estético estridentista.

El recurso a expresiones temporales es constante en las dos partes del discurso. En síntesis, el poeta entiende la revolución como detención del fluir temporal mediante la apertura de una grieta o un socavón en el curso de los días. Así se expresa en los versos: *con vuestras manos que la intrepidez de la fatiga contrajo, rasgad el uniforme de los días* o *en por el socavón del hambre que los siglos aplazaron, entrad al último túnel de la protesta*. La revuelta obrera es, entonces, actualización o reaparición de lo que fue arrinconado por la marcha de la historia, irrupción violenta de una presencia forjada en el hambre y la fatiga, quiebra de la uniformidad de la sucesión temporal para sumergirse en un túnel en el que se reencuentra con lo eternamente aplazado. Aunque este comentario podría servirnos como síntesis del significado del *Discurso*, puede sernos útil establecer un cuadro semántico de los principales conceptos vertidos en él: se trata de agruparlos en torno a cuatro grandes bloques para mostrar su sentido global. En la primera de las tablas se agrupan los conceptos de la primera parte del discurso, titulada *obreros*, y en la segunda los del epígrafe que titula *después*.

EXPRESIÓN	TÉRMINO TEMPORAL	VERBOS ACCIONES	OBJETO A DESTRUIR	SUJETO DE LA DESTRUCCIÓN
Con vuestras manos que la intrepidez de la fatiga contrajo, rasgad el uniforme de los días	días	rasgar	uniforme	manos contraídas por la fatiga
levantad con las grúas las tardes que remachan los crepúsculos.	tardes, crepúsculos	levantar		grúas
arrastrad con vuestras locomotoras los barrios haraposos del progreso.	progreso	arrastrar		locomotoras, haraposos
arrojadlos en las praderas de la madrugada	madrugada	arrojar		locomotoras, haraposos
vuestros camiones forzudos quiebran el tráfico pautado de las horas	horas	quebrar	el tráfico pautado de las horas	camiones, fuerza
detened el encono de las calderas y el humo de su recuerdo agonizará en el meridiano	detened, recuerdo, meridiano	detener	encono, humo, calderas, recuerdo	encono, humo, calderas
las chimeneas que aventáis a la industria del anhelo, destrozarán la astronomía de lo improbable	astronomía	destrozar, aventar	la astronomía de lo improbable	chimeneas, industria
arrebata los edificios y sobre ellos poned en pie vuestro llamado		arrebatar, poner en pie		llamado
sobre el yunque de cada mañana, en las universidades de los días recientes, vuestros martillos dicten las conferencias.	cada mañana, días recientes	dictar		yunque, martillos
las fraguas de los discursos proletarios, chisporroteen en las fronteras.	fronteras	chisporrotear		fraguas, proletariado, chispas
por el socavón del hambre que los siglos aplazaron, entrad al último túnel de la protesta.	siglos, último	entrar en la protesta		hambre, protesta, lo aplazado, socavón

EXPRESIÓN	TÉRMINO TEMPORAL	VERBOS ACCIONES	OBJETO A DESTRUIR	SUJETO DE LA DESTRUCCIÓN
abandonad las factorías de la sombra y (...) plantad el gallardete rojo de vuestro odio.		abandonar plantar	factorías de la sombra.	gallardete rojo, odio
apedread con vuestros puños, las arquitecturas librescas.		apedrear	arquitecturas librescas	puños
formad manifestaciones del escándalo.		formar manifestaciones		escándalo
atravesad, orilladas de canciones, las avenidas de la burguesía.		atravesar	las avenidas de la burguesía	canciones
construid la multitud.		construir		multitud
las suelas del cansancio sellen la protesta.		sellar la protesta		suelas del cansancio, protesta
ciudades caídas en las falanges erizadas de gritos.		hacer caer (derribar), gritar	ciudades	falanges, erizado, gritos
canciones incendiadas		cantar, incendiar		canción, incendio
levantarán sus garras de coraje.		levantar		garras, coraje
encaramad los hurras y poned en ruta		encaramar, poner en ruta		hurras, en ruta
arrojad los discursos que dilapidan el enojo.		arrojar, dilapidar		discursos, enojo
quebrad con vuestras amenazas las vidrieras del día.	día	quebrar	las vidrieras del día.	amenaza
en la cumbre del horizonte desterrado, las banderas agitarán sus voces.	horizonte	agitar		desterrado, banderas, voces

He descompuesto las frases del discurso en cuatro grandes apartados que corresponden a cada una de las cuatro columnas de la tabla: el primero de ellos muestra los términos temporales y también los espaciales que como *frontera* o *meridiano* u *horizonte* remiten a un tiempo lineal, a su detención o a su destrucción; en la segunda columna se resaltan los verbos utilizados por List y, por tanto, las acciones en que se concreta el acto mismo de la revolución; el sentido de estos verbos nos remite por un lado a la destrucción de la sociedad burguesa y de su noción de tiempo y, por otro, a la constitución de un sujeto de la destrucción, el proletariado revolucionario. La tercera columna recoge los términos que describen los rasgos de la sociedad burguesa que han de ser destruidos, es decir la caracterización estridentista de la misma; y la cuarta columna agrupa los rasgos definitorios del sujeto de la revolución estridentista.

En lo que respecta a los términos temporales es manifiesto el predominio de expresiones que implican la idea de cambio, paso de un estado a otro, momento que es inicio y final y que, precisamente por esta doble condición, anula las categorías temporales del antes y el después. Lo que se expresa es el límite mismo, el momento del cambio en tanto alteración de un *continuum* temporal, y no su vinculación causal con un antes o un después. Más que día o noche, la revolución es *crepúsculo*, *madrugada* o *meridiano*. En el mismo sentido pueden interpretarse el recurso a términos espaciales como *meridiano*, *frontera* y *horizonte* que convocan la idea de límite, de ruptura entre el antes y el después, de instante en detención. Así mismo, otras expresiones temporales como *día*, *días recientes*, *horas*, *tardes*, o *cada mañana*, se refieren siempre a pequeñas porciones de tiempo, es decir a una vivencia del mismo en la que prima la actualidad, el presente, el momento vivido y no el marco o línea de desarrollo, hacia atrás o hacia adelante, en el que ese momento se inscribe.

Respecto al objeto de la destrucción revolucionaria la tercera columna muestra que éste es precisamente el tiempo lineal homogéneo y continuo: el momento revolucionario *rasga la uniformidad de los días*, es decir, convierte en tiempo intenso y único lo que era una repetición mecánica de acontecimientos. Los *camiones forzados* de la revolución *quiebran el tráfico pautado de las horas*, es decir, quiebran el tiempo en el que los acontecimientos se ponen unos sobre los otros inexorablemente, tiempo en el que, estrictamente, no hay acontecimiento alguno sino sólo simple sucesión de lo mismo, sucesión de horas y horas siempre exactamente idénticas. Pero no es el tiempo lineal el único objeto a destruir, también las fábricas, las máquinas y las ciudades lo son en tanto símbolos de la sociedad burguesa y son reutilizados o reconstruidos en las manos del sujeto de la revolución: la revuelta persigue la *detención del encono*

*de las calderas y del humo. Grúas, locomotoras, chimeneas, camiones, calderas, yunques, fraguas y martillos, instrumentos de la dominación, se convierten en manos de los obreros revolucionarios en las armas de la gran tarea destructiva y libertadora. Las **manos** rasgan el uniforme de los días, las **grúas** levantan la tarde y los crepúsculos, las **locomotoras** arrastran el progreso y lo arrojan en las praderas, las **chimeneas** destrozan la astronomía, las **fraguas** echan chispas. Las máquinas de la revolución son (utilizando la fórmula de Marx en su *Manifiesto Comunista*) germen de la autodestrucción de la propia burguesía que las creó. Se revelan contra el progreso, creadas para ganar tiempo *rasgan el uniforme de los días*, concebidas como artífices del progreso *lo arrastran y lo arrojan a las praderas*. Pero, junto con la máquina, el otro objeto a destruir o transformar es la ciudad que con la revolución *cae en las falanges erizadas de gritos*, que ve alterada su fisionomía de *arquitecturas librescas y avenidas de la burguesía*. El tráfico, las luces, los anuncios publicitarios y los grandes edificios modernos son un paisaje distinto con la presencia de la multitud que la transita entre canciones y escándalo. Al igual que ocurría con el automóvil de Marinetti o de Balla que al girar a miles de revoluciones por minuto se hace más bello que la Victoria de Samotracia, así también el minuto de la revolución, el movimiento de las masas, descubre una nueva belleza en las ciudades.*

Por lo que respecta a los verbos utilizados en el *Discurso*, ya hemos señalado al hablar del objeto de la destrucción que la revolución *rasga* o *quiebra* el transcurso del tiempo histórico, también lo *detiene*, lo *abandona* y lo *atraviesa*; se trata de interrumpir o seccionar la línea pasado-futuro para instalarse en la brecha abierta y para dilatar el presente, para conservarlo, gozarlo y conmemorarlo. La fractura del tiempo que produce la revolución implica también una resistencia a abandonar un momento que es simultáneamente de afirmación y de negación. La frase que quizás mejor resuma el vínculo entre revolución y tiempo sea: *por el socavón del hambre que los siglos aplazaron, entrad al último túnel de la protesta*. La revolución es socavón o grieta en el tiempo, fractura en la que se manifiesta lo aplazado por los siglos, es decir, lo que el curso de la historia del poder ha ocultado y negado. Esta aparición de lo eternamente reprimido es el triunfo del mesías vengador que destruye y libera. El hambre, la fatiga y el trabajo son los atributos de un sujeto oprimido por la historia y que se afirma con la revuelta; el gesto de la protesta es el último, el de la disolución. Con la protesta, el sujeto de la revolución entra en un túnel abierto debajo del tiempo lineal, espacio de lo reprimido y de lo soterrado, hueco que horada los cimientos de lo real.

Otros verbos señalan el carácter negativo de la revuelta, la puesta en acto de un odio y de una venganza ancestrales: *destrozar, apedrear, arrebatarse, derribar, arrojar, agitar, incendiar*. Pero, a la vez, encontramos verbos que muestran el carácter gozoso y jubiloso que esta manifestación de lo reprimido provoca: *dictar nuevos discursos, plantar el gallardete rojo, formar manifestaciones, construir la multitud, gritar, cantar, levantar, encaramar los hurras*. La revolución muestra así su rostro de Jano: trágico y heroico a la vez, doloroso y alegre.

En relación al sujeto de la revolución, hemos señalado ya que éste se construye en parte mediante la apropiación transformadora de lo que fueron instrumentos de su opresión y que se convierten ahora en armas de su liberación: las máquinas. Pero, por último, List enumera en la segunda parte del discurso (la que titula *después*) las notas definitorias del nuevo sujeto que se define por la violencia de su afirmación. El después del obrero, o el obrero de después, es: *odio y gallardía roja, escándalo, canción, multitud o falange, protesta, gritos, hurras, banderas, garras de coraje y de amenaza*.

Una vez expuesta la concepción estridentista del tiempo y su poética de la revolución como exponente último de la misma, hemos de recurrir a otros discursos externos al Estridentismo para, tal y como hicimos a propósito de Benjamin, desvelar el marco conceptual de la filosofía del tiempo en la modernidad. Con esta estrategia argumentativa trataré de mostrar las claves categoriales de una concepción del tiempo que el Estridentismo expresa con la ambigüedad propia del discurso artístico, pero que a la luz de la reflexión filosófica encuentran una articulación acabada.

Hemos recurrido a Benjamin porque *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, leída en paralelo con sus *Tesis de filosofía de la historia*, permite mostrar la íntima vinculación entre ideal de progreso, valoración de la revolución de los medios de reproducción técnica y la estrategia fascista de estetización de la política. Sin embargo, la relación entre la crítica de las consecuencias del proceso modernizador y la noción de progreso histórico es también básica en autores como Heidegger que en su *Ser y tiempo* plantea una deconstrucción de la razón occidental en términos de un olvido del ser que se produce por la secularización de la noción de tiempo de la cultura judeo cristiana para aplicarla al ámbito de lo terrenal. El ideal de progreso y la concepción del tiempo como *continuum* homogéneo y vacío son, para Heidegger, culminación de la onto-teología. La vinculación entre filosofía del tiempo y crítica de la modernidad y entre la noción de progreso y la

secularización de la escatología judeo-cristiana reaparece en autores como Adorno y Horkheimer en su *Dialektic der Aufklärung* (1947), Bloch en "Nachschrift 1962" (*Erbschaft dieser Zeit*, 1935), en el Husserl de *La crisis de las ciencias europeas* o en la noción de *duración* de Bergson.

Hemos de renunciar al tratamiento de todas y cada una de las posiciones teóricas apuntadas por ser tarea que escapa a nuestras posibilidades y que quizás sea innecesaria en el contexto de nuestra argumentación. Sin embargo, puede resultar útil un acercamiento más modesto al problema apuntado que nos proporcione las claves para contextualizar el *actualismo* estridentista. Para ello recurriré a Giacomo Marramao (1983, 53-107) quien propone un acercamiento global a la concepción del tiempo en la modernidad que nos permitirá extraer las conclusiones pertinentes para nuestro asunto.

Podemos resumir sus tesis brevemente. La noción moderna de progreso forjada a partir de la Ilustración implica necesariamente la linealidad e irreversibilidad del proceso temporal. Se trata de un tiempo unitario y procesual y de un futuro concebido como horizonte temporal de un fin determinado. Con ello, la idea de progreso se hace interdependiente de la de perfectibilidad y planificación. Al mismo tiempo la idea moderna de historia está vinculada al profetismo, como secularización de la escatología judeo-cristiana, secularización definitiva y acabamiento disolutorio de la onto-teología. Para esta concepción lineal y progresiva del tiempo, el acontecimiento, el momento y el presente, se salvan sólo en tanto no se asumen en sí mismos, sino como etapas o momentos de un proceso histórico general. El culto a la máquina y al trabajo son exponentes de una proyección futuroológica del mito prometeico del *homo faber*, intento de apropiación y transformación de la naturaleza y planificación proyectiva del tiempo. Por otro lado, el pasado se convierte en una suerte de pre-historia que todavía no ha llegado a su fin verdadero y que no se entiende más que como momento necesario para el cumplimiento de un telos. La idea de revolución, que en última instancia deriva de la de evolución, añade a ésta la posibilidad de una aceleración que, finalmente, es de nuevo secularización de la espera apocalíptica del juicio final, confianza en la inminente aniquilación del tiempo histórico.

Partiendo de las tesis aquí expuestas, puede afirmarse una identidad profunda entre la revolucionaria aniquilación del tiempo de Marinetti y la posición del reaccionario que puede permitirnos solucionar la paradoja de la formulación de Maples. Ambos, revolucionario y reaccionario, *futurista* y *pasatista*, participan de la creencia general en la existencia de una dirección ordenadora del tiempo

histórico. Si la reacción puede entenderse como una filosofía del progreso vuelta del revés, una valoración del progreso invertida especularmente; también el Futurismo es un pasatismo invertido especularmente. La afirmación de Maples *nada de futurismo y nada de pasatismo*, o la de que cantar el futuro es reaccionario, no son, como pensara Fachereau, afirmaciones perentorias, sino denuncia de que el Futurismo se hace cómplice de aquello que parecía querer destruir. Efectivamente, el Futurismo, negación mesiánica del pasado, anuncia el advenimiento de un nuevo tiempo e inaugura un nuevo calendario que periodiza el tiempo marcando el antes y el después de la llegada del Mesías. Sin embargo, el actualismo de Maples, negación simultánea del pasado y del futuro, pretende escapar de la contradicción entre el *futurismo* de Marinetti y su afirmación de que *el pasado y el futuro murieron ayer como consecuencia de la velocidad vertiginosa*. La revolución de los estridentistas no es inicio de una nueva era (esto significaría el cumplimiento del sueño positivista), sino detención del tiempo, metáfora del cambio continuo y del ir llegando a ser de las cosas. En este sentido, pues, el *actualismo* estridentista responde al intento de ser coherente con aquella afirmación primera de Marinetti (*el pasado y el futuro murieron ayer*), rechazando el término *Futurismo* como rehabilitador de la vieja concepción espacializada del tiempo. Finalmente, y también en consonancia con esta crítica de la idea moderna de historia, la ampliación del horizonte de expectativas de desarrollo que esta imposición de la idea de progreso supone, lleva de la mano, necesariamente, una reducción del espacio experiencial. El actualismo se nos muestra así como la solución alternativa a una concepción de la revolución que no haría más que revalidar el tiempo de la historia.

Marramao considera (1983, 95) que los esfuerzos teóricos de Bloch y Benjamin constituyen las reformulaciones más radicales del problema del tiempo desarrolladas en el período de entreguerras. Sin duda sería incorrecto sugerir cualquier influencia directa de estos autores sobre el Estridentismo pero, en tanto intento de síntesis de los movimientos de vanguardia europea, la filosofía del tiempo de Maples Arce puede, a mi modo de ver, ponerse en relación con la de estos dos pensadores. Esta estrategia argumental se sustenta sobre el supuesto de que los movimientos de la vanguardia de entreguerras son expresión en el ámbito de la creación plástica y de la reflexión estética del mismo ambiente cultural que Bloch y Benjamin intentan llevar a concepto. Para Marramao, estos dos últimos autores encuentran un punto de convergencia:

...en el intento de hacer coincidir la salvación del acontecimiento y la recuperación del concepto de revolución (al desengancharla de la noción de progreso). (1983, 95).

En el caso de Bloch (Marramao, 1983, 95), se trata de hacer durar artificialmente el presente como instante efímero suspendido indefinidamente en fotogramas con lo que el instante representa en Bloch *la tensión de un futuro no realizado, la grávida insatisfacción del todavía-no*. ¿Cómo no ver en esta formulación el recuerdo de aquella frase de Vasseur recogida por Huidobro? En Benjamin se trata, más bien de introducir, frente al tiempo homogéneo y vacío del historicismo, una historiografía materialista que actúa como la alegoría barroca: petrifica el fluir del tiempo condensando los acontecimientos en una mónada que se hace saltar fuera del *continuum*. Frente al tiempo del progreso, Benjamin defiende que es en el pasado donde hay que buscar las exclusiones y las latencias de lo eternamente reprimido y en este punto su posición se aleja del persistente desprecio vanguardista por el pasado. Pero en su crítica a las consecuencias de la ideología del futuro, su posición se acerca a la de Maples contra el Futurismo: el tiempo del progreso es el de un futuro destinado a quemarse y convertirse en pasado, de una futurización que sólo sabe reproducirse como pasado eternizado en el museo de la historia. Es el tiempo del futuro-pretérito (Marramao, 1987, 96). ¿Podemos encontrar una formulación más paradójica? Sin embargo, la paradoja es la única forma de oposición posible a la lógica de la temporalidad moderna. Por eso mismo la posición de Benjamin se acerca nuevamente a la de los dadaístas por su asunción de lo imprevisible como irrupción de un elemento dotado de una lógica propia, irreductible al logos de la sucesión (Marramao, 1987, 97).

Encontramos, pues, que aun renunciando a un análisis detallado de estos posicionamientos filosóficos, podemos afirmar que en el proceso de crítica al Futurismo a través del cual se va dibujando la vanguardia europea y particularmente en las críticas del Dadaísmo, podemos encontrar el equivalente en el ámbito de la poética artística de un problema que la filosofía plantea en el terreno de la crítica de la noción de tiempo. Por tanto, no pudo ser casual que el Estridentismo se esforzara por defender su *actualismo* frente al Futurismo de Marinetti, ni tampoco que recurriera al Dadaísmo con el que coincide en la voluntad de negar la utopía futurista de Marinetti.

Hechas estas aclaraciones, consideraremos algunos otros fragmentos en los que los estridentistas definen su *actualismo* o *presentismo* para dilucidar el sentido de su filosofía del tiempo. En el manifiesto *Actual n° 3*, que en realidad es una

repetición de lo dicho en los dos primeros manifiestos, encontramos una declaración interesante pues nos aclara cuáles serían las notas definitorias de *lo actual*. En el manifiesto, firmado en Zacatecas a 12 de junio de 1925, se afirma:

Juan Gall (sic) al exprimir el jugo del mundo en sus Cinco Continentes manifiesta como rasgos predominantes de postguerra, la Energía y la Bondad y apostrofa a los jóvenes poetas del mundo para que las canten y añade ¡Y nada de sentimentalismos, evitar la ruindad de todas las trivialidades. Descubrir la vida cotidiana y regeneradora! ¡he aquí vuestra tarea! (52)

Me parece significativo el hecho de que se presente la poética del Estridentismo en el contexto de la postguerra como también el que se intente establecer un diagnóstico de la situación aplicable a los cinco continentes. Frente al belicismo de los manifiestos interventistas del Futurismo italiano y a su concepción de la guerra como higiene del mundo, los estridentistas parten de una posición que me parece podríamos calificar de pacifista: tras el terror de la guerra ha de recuperarse una energía que habrá de ser canalizada con una intención bondadosa. Esta es para ellos la tarea en la situación actual. Tras la guerra, no se trata de volver al sentimentalismo y la trivialidad o a la vieja poética del claro de luna. Es en este contexto en el que el tercer manifiesto reproduce la afirmación del primero: *nada de retrospección, nada de futurismo*. Al dirigir su mirada hacia la vida cotidiana, el joven poeta lleva a cabo ya una tarea regeneradora, pues, algo hay en lo actual, –en *una poesía pura, sucesión de imágenes equivalentes, orquestalmente sistematizadas que sugieran fenómenos ideológicos de estados emotivos*– (52) con una profunda capacidad renovadora. La urbe, el telégrafo, los anuncios de prensa, los automóviles..., son la metáfora perfecta del presente y *todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente. De aquí que exaltemos el tematismo sugerente de las máquinas* (51).

Maples Arce vuelve sobre la cuestión en 1925, con ocasión de un debate organizado por *El universal ilustrado* con el título: *¿quiénes serán los escritores de 1925?* En réplica al artículo de Carlos González Peña, Maples aclara:

En lo demás habrá de sostenerse la misma organización beligerante: de un lado los grupos regresivos y conservatistas, el bluff y la sinvergüenzada; del otro el movimiento estridentista. No es posible exploración alguna sobre el porvenirismo, pero siempre me inclinaré a

toda exaltación mecanicista, al estado de guerra en el poema —en el contenido temático— y en su técnica, a la compenetración abstractiva en su orientación vitalista. Después, la ciudad, trepidante, hecha de bloques, embanderada todavía con los hurras victoriosos del poema triunfal. (Schneider, 1970, 115).

Evidentemente cuando Maples afirma que no es posible exploración alguna sobre el porvenirismo está respondiendo a la cuestión que da origen a la polémica: ¿quiénes serán los escritores de 1925?. Pero, aun así, el fragmento me parece sugerente para aclarar el sentido de su actualismo. La exaltación estridentista de la guerra es de la guerra en el poema y nada tiene que ver con el belicismo futurista. Al mismo tiempo, la *exaltación mecanista* es independiente de cualquier exploración porvenirista: no es el futuro lo que importa, el poeta estridentista no es adelantado de una estética futura, sino que reivindica el gozo del momento presente. Se trata de un gozo en la revolución, en la *ciudad embanderada con hurras victoriosos*, que no es tanto detención del tiempo cuanto gozo del presente despreocupado por toda prospección del futuro. En este punto, la concepción estridentista de la Revolución se nos muestra como exponente perfecto de esa ideología vanguardista que Benjamin elevará a concepto en su *Tesis de filosofía de la historia*: la Revolución significa la salvación mesiánica del presente (Jetztzeit) a través de un ideal de revolución desligado de la noción de progreso.

Por último, y con motivo de la polémica organizada a consecuencia de un debate abierto también en *El Universal Ilustrado* con el título *¿Existe una literatura mexicana moderna?*, Luis Quintanilla afirma el 22 de enero de 1925:

El único requisito para pretender hablar de "modernidad" debe ser, en efecto, VIVIR EL MOMENTO PRESENTE. Y el venerable señor Álvarez, historiador, académico y periodista reumático, no entiende, no puede sentir este polifónico jazz-band del siglo XX ¡y sigue bailando su "polka" y sus "lanceros". (Schneider, 1970, 127).

La posición de Quintanilla intenta, como antes la de Maples, responder a la cuestión planteada por el periódico, pero, también más allá de lo que tiene de respuesta puntual, creo que insiste de nuevo en el mismo sentido que venimos poniendo de relieve. La modernización de la literatura mexicana, pues de eso se trata, no puede venir de la mano ni de posiciones academicistas o historicistas, ni de la idealización del porvenir. De nuevo nada de retrospección y nada de futurismo. Modernización es vivir el momento presente, pues éste se entiende

como momento lleno de riqueza y múltiples propuestas. Se trata de un proyecto de modernización exento de toda promesa de futuro embaucadora y para el que basta con estar abierto a la polifonía de los nuevos ritmos.

2.4. La temporalidad en la poesía y las artes plásticas de vanguardia: el concepto de simultaneidad.

He intentado demostrar que, por un lado, la crítica de Maples al Futurismo es coherente con la herencia de lo que he denominado, siguiendo a Huidobro, *futurismo americano*, y, en segundo lugar, que el *actualismo* estridentista responde también a la voluntad de oponerse a la filosofía del tiempo futurista —el exponente quizás más refinado de la noción de temporalidad moderna— en consonancia con una tradición de pensamiento que arranca con Bergson y se despliega en Benjamin, Bloch y Heidegger. He anticipado también que la denuncia benjaminiana de la futurización del tiempo es comparable a las críticas dadaístas al Futurismo. La cuestión ahora es mostrar cómo se sintetizaron las distintas influencias de la vanguardia europea en el Estridentismo para hacerlas concordar con la filosofía del tiempo que acabamos de exponer. Para ello procederé analizando brevemente la polémica en torno al concepto de simultaneidad para mostrar que la poética estridentista se construye a partir de la asimilación de diversas influencias que encuentran su común denominador en una misma intención crítica respecto del Futurismo.

Serge Fachereau (Hulten, 1986, 583) ha sintetizado la transcendencia del término simultaneidad en la vanguardia europea. Siguiendo a Apollinaire destaca la preocupación de Picasso y Leger desde 1907 por representar figuras y objetos desde diversos puntos de vista al mismo tiempo. El concepto gana importancia y determinación al ser tratado por los futuristas en sus manifiestos teóricos (Boccioni, 1914), mientras que Duchamp y Picabia siguen explorando el problema que llegará a su formulación última (siempre según la consabida preferencia de Apollinaire) en la obra de Delaúnay (el mejor ejemplo sería el de su *L'Equipe de Cardiff*, 1913). Nos encontramos, consiguientemente, con que el término sirvió a Apollinaire para localizar el nuevo elemento común a todas las artes modernas, término que podía verse ejemplificado en el uso de múltiples planos de visión de la pintura cubista, tanto como en los *Calligrammes* del mismo Apollinaire, en los intentos de síntesis entre lo visual y lo literario de Cendrars y Sonia Delaúnay-Klerk o en la música de Satie. El sentido básico y general del concepto que le permite ser aplicado a diversas artes y estilos es el de la coordinación en una única presencia de una variedad de tiempos, lugares y estados de conciencia.

La polémica en torno a la paternidad y el sentido último del término está lejos de haber sido resuelta, pero podemos convencionalmente situar su aparición en torno a 1912 con la exposición del grupo órfico (Robert Delaúnay y Frantisek

Kupka) bajo el nombre de *Section D'or* en la Galería *La Boétie* y la fundación de un periódico con el mismo nombre. En el proceso de adopción del término fue determinante tanto el reanimado interés *nabi* por el sistema matemático de proporciones similar al de la sección áurea, como la influencia del libro de Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et l'assortiment des objets colorés* (1839). Según afirma el propio R. Delaúnay:

Hacia 1912-1913 se me ocurrió la idea de realizar un tipo de pintura que dependiera técnicamente sólo del color y del contraste de colores, pero que generara y ofreciera por sí misma una percepción simultánea, todo a la vez. Para describir esto utilicé el término científico de Chevreul "contrastes simultáneos". (Osborne 1981, 89).

Como creo se refleja en el texto, el término surge con una ambigüedad manifiesta pues, de un lado, se refiere a un efecto perceptivo sumamente general e inespecífico como es este *todo a la vez*, mientras que, por otro, Delaúnay aspira a definirlo con el rigor científico de una teoría como la de Chevreul. Se trata, y esta es a mi modo de ver la causa de la ambigüedad, de dar cuenta de una sensación difusa y/o de una percepción sujeta a leyes físicas. Quizás a partir de esta cierta contradicción podamos aclarar las diferencias entre la noción de simultaneidad de Delaúnay y la que, a partir de 1913, sostiene Boccioni con ánimo polémico. En mi opinión, mientras que la del primero mantiene esta pretensión de científicidad de lo físico, la del segundo se acerca más al aspecto psicológico, a la sensación mental. Así Boccioni, particularmente en su serie *Estados de ánimo* (1911) entiende la simultaneidad como la fusión de la memoria con la visión directa, intentando reproducir las imágenes que construimos mentalmente cuando un acontecimiento presente despierta en nosotros el recuerdo de otros o la presencia de alguna imagen mental, de algún fantasma. El procedimiento de Boccioni tiene su antecedente inmediato en *Souvenir de voyage* (Severini, 1910-11) o en *Recuerdos de una noche* (Russolo, 1911); y el título de ambas nos reafirma en el carácter mentalista de su simultaneidad. En resumen, la simultaneidad futurista lo es de los estados de la mente, mientras que la de Delaúnay lo es del carácter *unísono, todo a la vez*, con el que sus discos cromáticos componen en la retina una imagen sintética³.

³ En este punto disiento de Argan (1988, 400) quien al contraponer el tratamiento del movimiento de Duchamp en *Desnudo bajando una escalera n°2* con Boccioni y Balla, afirma que, para, éstos, *el movimiento es una condición objetiva*.

Si estas son las diferencias en el uso del término, la posición de Apollinaire parte, según mi entender, de la adopción de ese sentido genérico que tenía también en la primera formulación de Delaúnay. Para él el término designa toda una serie de efectos entonces muy presentes en distintas artes, según el cual elementos sin relación y contrastados entre sí se yuxtaponen de un modo gratuito y arbitrario de manera que las partes de la composición interactúan por medio del contraste y el conflicto y ya no mediante la lógica convencional de composición discursiva. En este sentido, el término expresó, como he aclarado anteriormente, múltiples significados convirtiéndose en el concepto idóneo para encontrar una síntesis del espíritu de toda la vanguardia.

Si volvemos ahora al fragmento anteriormente reproducido encontramos que el recurso de Maples Arce a la autoridad de Apollinaire y Cendrars no es caprichoso ni resultado de la simple mezcla ecléctica de influencias diversas. Muy al contrario constituye el referente teórico fundamental de la síntesis estridentista de la vanguardia:

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, fijar sus ideas presentando un sólo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente esférica, con pretextos sinceristas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico ésta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. De aquí, que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. (Il profond aujourd'hui. Cendrars. Cosmópolis. N° 33). En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.

La posición de Apollinaire respecto a lo que he considerado como problema teórico fundamental de la vanguardia, el de la simultaneidad, es asumida plenamente por el Estridentismo y constituye la clave para entender su relación

con el Futurismo y del Dadaísmo. Se trata de expresar el orden propio de la emoción sincera (eso que Maples llama su *desorden específico*) y de reflejar las emociones de la única forma posible: componiendo una imagen *unánime* y *totalista*. La tarea es la de mostrar las ideas tal y como aparecen en nuestra mente: no de manera *sucesiva*, sino *simultánea* e *intermitentemente*. Los términos no son, sin duda, gratuitos: muy al contrario la oposición entre simultáneo y sucesivo es fundamental en la concepción de la simultaneidad de Apollinaire para el que la diferencia esencial entre el nuevo lenguaje de la vanguardia y el de la literatura modernista era la contraposición entre la lógica de la simultaneidad y la de la discursividad. La mención a Cendrars en el texto emparenta a Maples con la posición de los orfistas antes que con la de Boccioni, mientras que su intención de evocar emociones e ideas en nuestra mente le acerca a los futuristas. Sin embargo, no se trata tampoco de simple eclecticismo, sino que más bien debe entenderse que casi veinte años después del inicio de la polémica entre Apollinaire-Delaúnay y Boccioni, el término simultaneidad llega a Maples filtrado por la voluntad sintetizadora de Apollinaire para convertirse en la quintaesencia de la vanguardia.

Expresión de esta quintaesencia puede ser la última frase del fragmento que comentamos en la que el recurso a la comparación con el lienzo y a la superposición diorámica y simultánea de imágenes, rememora aquella afirmación de Bergson:

Ninguna imagen puede reemplazar a la intuición de la duración, pero muchas imágenes diferentes, tomadas de órdenes muy distintos de cosas, pueden, por la convergencia de su acción, dirigir la consciencia al punto preciso donde existe una cierta intuición que puede ser captada. Escogiendo imágenes lo más distintas posibles, evitaremos que cada una de ellas usurpe el lugar de la intuición que se trata de evocar. (Introducción a la Metafísica, citado por Osborne, 1981, 50)

Tenemos que la comparación utilizada por Maples que recurre a la superposición cubista de las imágenes en el lienzo como ejemplo de su poética actualista, corresponde con esta reflexión de Bergson. Éste, puesto en la difícil tarea de explicar la intuición, recurre también al ejemplo de las imágenes simultáneas *lo más distintas posibles, tomadas de órdenes muy distintos de cosas*. Pero *intuición* es para Bergson un modo de conocimiento que se define por contraposición al de *pensamiento* (equivalente al entendimiento kantiano). El pensamiento analiza y descompone, convirtiendo lo continuo en fragmentos aislados, reduce el *fluir* de la percepción a la medida y el cálculo, y roza lo

externo; la intuición capta la realidad verdadera, la interioridad, la duración, la continuidad, lo que se mueve, lo que se hace, el mostrarse de la cosa, el *devenir cosa* (si se me permite utilizar una expresión heiddegeriana). La intuición es la forma de conocimiento adecuada para captar el movimiento, el dinamismo de lo real, mientras que el pensamiento lo reduce a lo estático y sólo entiende porque formaliza.

La intuición es, como vemos, una forma de conocimiento que corresponde a un tiempo (la *durée*) radicalmente distinto del tiempo del pensamiento. Mientras que la intuición capta la *durée*, es decir, la temporalidad en el fluir; el pensamiento la solidifica al someterla a cuantificación. Su tiempo se construye a partir de su vinculación a la estructura espacial: no hay forma de cuantificar el tiempo más que cuantificando el espacio que recorre un móvil (hoy llamamos relojes analógicos a aquellos en los que para saber del paso del tiempo hemos de calcular el espacio que las saetas han recorrido). Según aclaró Heidegger, (*Ser y tiempo*, cap. II, & 5º) *la concepción vulgar del tiempo es el espacio*. Frente a ese tiempo externo del movimiento físico de los objetos, la intuición de Bergson se dirige a la subjetividad en la que se hace patente una noción originaria del tiempo:

*La intuición de la que hablamos se refiere ante todo a la duración interior. Ella capta una sucesión que no es yuxtaposición, sino que es un crecimiento por dentro. El prolongamiento ininterrumpido del pasado en un presente que penetra en el porvenir. Es la visión directa del espíritu por el espíritu, nada más se interpone. Nada de refracción a través de un prisma una de cuyas caras es el espacio y otra el lenguaje (...) He aquí la continuidad indivisible y por ello mismo substancial del flujo de la vida interior. La intuición es, pues, conciencia inmediata. Visión que es contacto e incluso coincidencia, coincidencia inmediata. (Bergson, *El pensamiento y el móvil*, 1272)*

Al recoger a Cendrars y Apollinaire, Maples vuelve, en su búsqueda de la quintaesencia, a fórmulas muy cercanas a las de Bergson, el filósofo tan leído por los futuristas. Quizás el pensamiento de Bergson pueda representar, por tanto, la síntesis entre los principales rasgos definitorios de la poética vanguardista que Maples se esfuerza por imponer en México. El actualismo estridentista es así, por un lado, heredero de la noción bergsoniana de intuición, recogida tanto por Apollinaire como por los futuristas, y opuesta al pensamiento racional-discursivo. Por otro, es heredero de la noción de tiempo ligada necesariamente a esta noción de intuición para la que la vivencia del presente

disuelve el pasado y el futuro (*prolongamiento ininterrumpido del pasado en un presente que penetra en el porvenir*) y para la que todo porvenirismo no significa más que la reaparición de este tiempo del cálculo y la previsibilidad que imposibilita una vivencia auténtica. Defensa de la intuición hay en la reivindicación de Maples de la *emoción sincera* en su *desorden específico*, de la *simultaneidad e intermitencia con la que las ideas a veces se descarrilan*.

No sabemos si la influencia de Bergson en Maples fue directa, pero si podemos afirmar que su presencia es constante en todos los movimientos que fueron conformando la poética del Estridentismo. Hemos señalado anteriormente su influjo sobre Antonio Caso y la generación modernista del Ateneo de la Juventud, ha sido constatada en el caso del Futurismo y constituye uno de esos referentes intelectuales constantes, aunque difusos y en ocasiones a partir de lecturas de segunda mano, en la vanguardia europea. Puede tratarse entonces de una influencia indirecta, de la mano de Apollinaire y Cendrars, pero no por ello menos viva y determinante.

De estos dos últimos poetas si parece tener conocimiento directo Maples Arce y el cauce a través del cual discurre esta influencia es el Ultraísmo español tal y como Maples Arce nos aclara al citar la versión del texto de Cendrars en el número 33 de la revista *Cosmópolis*. La importancia de esta revista en la formación del ideario estético del fundador del actualismo ha sido señalada por él mismo en sus memorias y puesta de relieve por Fauchereau: (Pompidou, p. 72) la publicación en la revista ultraísta española de uno de los poemas de Maples abre un cauce privilegiado para la recepción en México de los principales manifiestos y publicaciones de la vanguardia europea y bien pudo deberse a este intercambio entre españoles y mexicanos su conocimiento de las tesis de los orfistas.

2.5. Simultaneidad, tiempo y movimiento en la vanguardia. Revisión de las tesis de Octavio Paz.

En los capítulos inmediatamente precedentes se ha analizado la noción de tiempo de los estridentistas desde el convencimiento de que constituye la categoría central de su poética. Después de remarcar la deuda de Maples con las recepciones modernistas y posmodernistas del futurismo se aclaró que el *actualismo* estridentista fue una respuesta al *futurismo* de Marinetti. Posteriormente se recurrió a la visión estridentista de la revolución interpretándola como metáfora de su noción de la temporalidad a la vez que como una respuesta política y filosófica al futurismo italiano. Por último, se ha recurrido al concepto de simultaneidad para desvelar la influencia de Apollinaire en Maples Arce. La poética de la simultaneidad aparece entonces íntimamente vinculada a esa noción de tiempo que se ha venido definiendo por oposición al carácter lineal y homogéneo del tiempo histórico. La simultaneidad de la poesía y de la plástica vanguardistas aparecen como correlatos en el ámbito artístico de una forma de conciencia que se define por su oposición al pensar discursivo del entendimiento, como trasunto poético de la noción de intuición bergsoniana. Con todo esto se ha intentado demostrar la importancia capital de la noción de temporalidad del estridentismo y su sentido estrictamente vanguardista, resultado de la particular síntesis de las vanguardias europeas que Maples Arce se propuso.

En el presente capítulo recurriré a las tesis de Octavio Paz en su libro *Los hijos del Limo* (1974), texto canónico y fundacional para las revisiones de la vanguardia que en los últimos veinte años se han llevado a cabo. El análisis de las categorías de *vanguardia* y de *modernidad* que el libro de Paz emprende hace de la filosofía del tiempo el vértice de la poética y de la concepción del mundo vanguardistas y, por esta razón, la revisión de sus postulados resulta imprescindible para los fines de mi argumentación. Trataré de mostrar, en primer lugar, que el estridentismo responde perfectamente a la caracterización de la vanguardia hecha por Paz y en particular a la concepción del tiempo que él mismo establece como definitoria de la posición vanguardista. En segundo término, discutiré las contradicciones o paradojas que Paz descubre en la posición futurista (y vanguardista en general) respecto de la simultaneidad. Por último, y partiendo de las tesis de Paz, propondré un nuevo acercamiento al estridentismo y a su noción de temporalidad, complementario de los que se hicieron en los capítulos precedentes. En particular, se tratará de marcar las diferencias entre el estridentismo y los movimientos literarios mexicanos

inmediatamente anterior y posterior, dibujando los estrechos límites temporales de la vanguardia en México.

2.5.1. Modernism, modernismo y vanguardia.

Como acabamos de señalar, la noción de tiempo constituye, para Paz, el elemento central de la poética y la filosofía vanguardistas, una concepción de la temporalidad opuesta al tiempo lineal y homogéneo, al tiempo de la historia que es el de la sociedad burguesa. El tiempo del poema o del lienzo, el que se vivencia en el acto creativo, se convierte en el negativo del que impera para el burgués, tiempo del cálculo, la eficacia y la predicción. La oposición entre el tiempo del arte y el de la esfera técnico-económica se condensa en la oposición entre *imagen* e *historia*, entre el carácter instantáneo o simultáneo de la contemplación estética de la imagen y el carácter discursivo o lineal de la historia y la narración. El párrafo siguiente resume perfectamente, a mi modo de ver, la tesis central de Paz:

La oposición entre el espíritu poético y el revolucionario es parte de una contradicción mayor: la del tiempo lineal de la modernidad frente al tiempo rítmico del poema. La historia y la imagen: la obra de Joyce puede verse como un momento de la historia de la literatura moderna y en este sentido es historia; pero la verdad es que su autor la concibió como una imagen. Justamente como la imagen de la disolución del tiempo fechado de la historia en el tiempo rítmico del poema. Abolición del ayer, el hoy y el mañana en las conjugaciones y copulaciones del lenguaje. La literatura moderna es una apasionada negación de la era moderna. Esa negación no es menos violenta entre los poetas del modernism angloamericano que entre los vanguardistas europeos y latinoamericanos. Aunque los primeros fueron reaccionarios y los segundos revolucionarios, ambos fueron anticapitalistas. Sus distintas actitudes procedían de una común repugnancia ante el mundo edificado por la burguesía. (...) Como sus predecesores románticos y simbolistas, los poetas del siglo XX han opuesto al tiempo lineal del progreso y de la historia, el tiempo instantáneo del erotismo, el tiempo cíclico de la analogía o el tiempo hueco de la conciencia irónica. La imagen y el humor: dos negaciones del tiempo sucesivo de la razón crítica y su deificación del futuro. (Paz, 1974, 155).

Desde este punto de vista, la simultaneidad vanguardista (y la noción del tiempo ligada a ella) ha de entenderse como episodio de una batalla más larga, la que el

arte moderno venía librando desde el romanticismo contra la modernidad burguesa. Los movimientos de vanguardia entroncan de este modo con su inmediato antecedente: el modernismo. Pero, siendo así, ¿cuál sería la diferencia entre la concepción del tiempo, ese tiempo rítmico o de la imagen, de la vanguardia y la del modernismo?

La respuesta de Paz a esta pregunta podría formularse de forma indirecta recurriendo analógicamente a las diferencias que establece entre el *modernism* anglosajón y la vanguardia europea e hispanoamericana. Así, mientras que ésta última ha de considerarse como una *intensificación, exasperación o exageración* de la *tradición de la ruptura* en la que consistió siempre el arte y la poesía modernos (op. cit. 161), los poetas del *modernism* como Pound o Eliot propugnan una restauración de la tradición, una búsqueda de la *tradición central* asociada a la idea de *orden* (184) y a una *visión religiosa de la historia de Occidente* (185)⁴.

Esta diferencia entre el *modernism* anglosajón y la vanguardia europea viene a ser, en mi opinión, la misma que existe entre el modernismo y la vanguardia hispanoamericanos y, por tanto, como veremos, la preferencia de Paz por el *modernism* antes que por la vanguardia puede entenderse como una cierta recuperación de la estética del modernismo del Ateneo de la Juventud. Dicho de otro modo: el diagnóstico de Paz del fin de la modernidad de 1974 estaba prefigurado ya en la década del treinta con la defunción del estridentismo y el nacimiento de la generación de *Contemporáneos* influenciada por el *modernism* anglosajón. La corta vida del movimiento estridentista puede explicarse en parte atendiendo a que la intención rupturista que hereda de la vanguardia europea se desplegó en un breve período de la historia mexicana, el que delimitan el ocaso de la influencia del modernismo latinoamericano y el triunfo de la influencia del *modernism* anglosajón sobre la generación de *Contemporáneos*. En el ámbito de la plástica ocurre algo parecido, y el estridentismo vive entre el declive del *impresionismo mexicano* del Barbizón de Santa Anita y la irrupción de la pintura de Tamayo. Estos fueron los estrechos límites para la vanguardia en México. La diferencia entre las filosofías del

⁴ El mismo Octavio Paz formula esta idea en otros términos (1995, 21) cuando al explicar las diferencias entre las vanguardias europeas y el *modernism* anglosajón contraponen el espíritu de *ruptura* de la vanguardia europea a la operación de *restauración* llevada a cabo por Eliot o Pound: *Pero en el arte angloamericano no aparecen ciertos rasgos típicos de las vanguardias europeas: el ánimo revolucionario, los manifiestos, la primacía de la noción de "grupo militante" y, en fin, ese espíritu combatiente que hizo de la vanguardia europea un homólogo de las sectas religiosas y de los partidos revolucionarios.*

tiempo del *modernism* (y también de la generación mexicana de *Contemporáneos*) y de la vanguardia es similar a la que existe entre el modernismo de Nervo y el estridentismo de Maples. La pregunta que nos hemos formulado puede hallar respuesta, pues, si recordamos las diferencias que anteriormente hemos establecido entre las posiciones del modernismo mexicano, representado por la figura de Amado Nervo, y las de Maples Arce. Para el primero, como vimos al analizar sus críticas al futurismo, el arte del futuro sólo puede aspirar a igualar al del pasado; la poesía habita en un reino del tiempo sin tiempo, en la intemporalidad del ideal de perfección de lo clásico; los poetas, los poemas y los temas de la poesía cambian con la historia, y lo valioso del futurismo consiste precisamente la actualización temática que llevan a cabo; pero la poesía misma es intemporal por ser eterna e imperecedera. Sin embargo, para Maples, los poemas sólo pueden aspirar a vivir seis horas y su intemporalidad, su escaparse de la lógica del tiempo histórico, no consiste en alcanzar la eternidad de lo clásico o la quietud de la imagen detenida, sino en acomodarse a la fugacidad del instante, al vértigo del cambio constante y a la imagen simultánea y en movimiento. Si ambos, modernista y vanguardista, se oponen a la misma noción moderna del tiempo y a la misma cultura burguesa, lo hacen desde concepciones del tiempo del arte bien distintas. En consecuencia, podemos concluir que el estridentismo responde cabalmente a las notas definitorias de la poética de la vanguardia establecidas por Paz en dos sentidos: de un lado, su *actualismo* en oposición al *futurismo* responde a la voluntad de mantenerse fiel a la negación vanguardista del tiempo histórico; de otro, su *estridentismo* corresponde a la intensificación de aquella voluntad de *ruptura de la tradición* que caracterizó a la vanguardia en oposición a los modernismos.

2.5.2. Las paradojas de la simultaneidad.

En el capítulo anterior he intentado mostrar cómo la poética del simultaneísmo es la respuesta, primero en el ámbito de la plástica y luego en el de la literatura, a la búsqueda de una vivencia de la temporalidad opuesta a la de la historia. Un breve repaso de la historia del concepto nos permitió ver que nació con una manifiesta ambigüedad y generalidad: referido en ocasiones al mecanismo de la sensación visual o referido en otras en un sentido genérico a la yuxtaposición, contraste o conflicto de elementos tomados de órdenes distintos. En todo caso, si el término ocupó un lugar central en la poética de la vanguardia fue porque esta lógica de la construcción del poema o del plano pictórico se oponía a la estructura convencional de la composición discursiva propia de la literatura y de la plástica modernas. Justo por esto, mostramos la íntima relación entre el concepto de simultaneidad y nociones que, como la *duración* o la *intuición*

bergsonianas, se oponían también a la discursividad o linealidad de la temporalidad newtoniana y de la forma de conciencia que en cierta forma corresponde a ésta, el entendimiento kantiano.

Paz recoge esta vinculación entre simultaneidad y tiempo rítmico del poema (169) y expone cómo Apollinaire, en su intento de despegarse de la influencia del simbolismo, se apropió de un término acuñado por los pintores futuristas en 1912 y volcado por Marinetti al ámbito de la literatura. Cuadro y poema se entienden entonces como puro sistema de relaciones plásticas y Apollinaire reescribe la historia de la vanguardia descubriendo en los primeros cubistas la latencia de esta poética de la simultaneidad y haciendo de ella su signo definitorio.

Hasta aquí, el premio Nobel mexicano expone una interpretación histórica comúnmente admitida. Su tesis propiamente consiste en el descubrimiento de una contradicción en el tratamiento futurista (y por extensión vanguardista) de la simultaneidad que les empujará al absurdo y, por tanto, al fracaso del proyecto vanguardista mismo:

Los futuristas, como es sabido, añadieron a esta estética intelectualista dos elementos: la sensación y el movimiento. También el nombre: simultaneísmo. Fueron los primeros en usar la palabra y el concepto. La introducción de la sensación y el movimiento produjo consecuencias insospechadas. (...) Los futuristas italianos, al proclamar una estética de la sensación, abrieron la puerta a la temporalidad. Por la puerta de la sensación entró el tiempo, sólo que fue un tiempo disperso y no sucesivo: el instante. Así, el futurismo se condenó, por su estética misma, no a las construcciones del porvenir sino a las destrucciones del instante. La traducción de la pintura de la sensación y del movimiento al lenguaje de la poesía fue aún más desconcertante y contraproducente. El poema simultaneísta —más exacto sería decir: instantaneísta— no era sino una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopeyas. El poema futurista no se encaminaba hacia el futuro sino que se precipitaba por el agujero del instante o se movilizaba en una serie inconexa de instantes fijos. Eliminación del tiempo como sucesión y como cambio: la estética futurista del movimiento se resolvió en la abolición del movimiento. Los agentes de la petrificación fueron la sensación y el instante. (op. cit. p. 170).

El fragmento define la estética futurista del simultaneísmo como *estética de la sensación*, con lo que la poética del instante futurista parece reducirse al simple intento de plasmar en el lienzo o en la palabra la pura sensación fisiológica del movimiento. Definido así el simultaneísmo, la conclusión de Paz es absolutamente necesaria: paradójicamente (se trata, afirma, de una *condenación*, de unas *consecuencias insospechadas* o de un efecto *desconcertante y contraproducente*), el futurismo, que nace como estética del movimiento, acaba por abolir el movimiento mismo. El tiempo de la instantánea, en tanto elimina el tiempo de la sucesión, es incapaz de dar cuenta de un movimiento que, obviamente, se entiende como desplazamiento de un cuerpo en el espacio. Sin embargo, la argumentación de Paz se levanta sobre algunos supuestos a mi modo de ver discutibles.

En primer lugar, me parece discutible la reducción de la estética simultaneísta del futurismo a una estética de la sensación. Podemos recurrir a los argumentos de Luciano de Maria (Hulten, 1986, pp. 536, 538) que, a partir del análisis de algunos de los manifiestos de Marinetti, muestra la evolución de su teoría de las *palabras en libertad*. De la mano de este recorrido por la evolución de la técnica poética de Marinetti, podremos ver también su evolución en el rechazo cada vez más firme de cualquier interpretación de su estética en términos de sensación. De Maria considera tres manifiestos que define como *técnicos* por estar dedicados a la explicación del procedimiento creativo que Marinetti denominó *parole in libertà: Manifesto tecnico della letteratura futurista*, del 11 de mayo de 1912, *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*, del 11 de agosto de 1913, y *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, del 18 de marzo de 1914. En el primero de ellos la intención de Marinetti es la destrucción del psicologismo o del yo en la literatura. Se trata de renunciar al subjetivismo y solipsismo de la literatura romántica y simbolista, inaugurando una completa extroversión del sujeto hacia lo otro, es decir, hacia los objetos externos⁵. En el segundo manifiesto, (el

⁵Estas afirmaciones pueden parecer contradictorias con las que se hicieron en el capítulo dedicado a Vicente Huidobro y su futurismo americano, en el que, en nota a pie de página, se afirmaba que la estética de las palabras en libertad de Marinetti era deudora de Croce y de su idealismo fichteano, afirmación de la libertad del sujeto frente a las imposiciones del universo fenoménico. Sin embargo, creo que la contradicción es sólo aparente y que puede despejarse atendiendo a que esta consigna de destrucción del yo en la literatura pretende la destrucción del subjetivismo y del solipsismo, negación del sujeto empírico, del yo o sujeto psicológico; negación absolutamente coherente con la afirmación de un sujeto que podríamos denominar sujeto transcendental. De esta forma, este volcarse hacia los objetos que es a la vez desprenderse del yo, puede entenderse, como propone De

primero en el que Marinetti recoge el término simultaneidad, acuñado por los pintores futuristas en el *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, etc.* de 1912), el *objetivismo relativo* del Manifiesto técnico se transforma en un *conciencialismo*. La simultaneidad se define ahora como *conciencia múltiple* en un mismo individuo y, por tanto, no puede entenderse como la simple transcripción de la sensación o del puro dato fisiológico tal como parece interpretar Octavio Paz, sino como lo que De Maria denomina *poética del estado de ánimo*. Desmarcándose de toda comprensión fisiologicista de la simultaneidad y del primer *subjetivismo moderado* de Marinetti, se evoluciona, pues, hacia una concepción mentalista de la simultaneidad, hacia una versión anímica de lo simultáneo. Así en el tercer manifiesto (1914), Marinetti se opone a la *perspectiva científica y fotográfica absolutamente contraria a los derechos de las emociones* y propone una noción de simultaneidad como *perspectiva emocional multiforme*. La emoción anímica sustituye de este modo a la sensación fisiológica.

Paralelamente, el planteamiento científicista de un Delaúnay que toma como modelo para su concepción de la simultaneidad la teoría de los contrastes simultáneos de Chevreul, evoluciona también hacia una concepción como la de Apollinaire que, al ampliar el sentido del término para aplicarlo a las diversas artes, lo libera también de la reducción a lo puramente fisiológico.

Al no tener en cuenta la evolución de la poética de Marinetti hacia este conciencialismo emocional, la lectura de la simultaneidad futurista de Paz como una *estética de la sensación* parece estar en deuda con la de Pound, que, en su manifiesto *Vortex* de 1914, la interpreta como *forma acelerada de impresionismo*. Con ello, la poética de la simultaneidad queda reducida a un enfoque fisicalista del tiempo, el espacio y la velocidad. De nuevo, la interpretación de Paz de la vanguardia muestra su deuda con el *modernism* angloamericano y se esfuerza en encontrar contradicciones en la poética vanguardista para concluir con una interpretación de la historia de la vanguardia que está indisolublemente unida a la sustitución de la poética vanguardista por la del *modernism* en la literatura y las artes mexicanas, proceso en el que el propio Paz jugó un papel determinante.

Pero la interpretación de Paz parte de la denuncia de una paradoja que, a mi modo de ver es sólo aparente. La razón última del fracaso futurista estriba, para

María, como un *subjetivismo relativo* en el manifiesto de mayo de 1912 que se transforma en un *conciencialismo* en el manifiesto de mayo de 1913.

él, en que, a pesar de ser una estética del movimiento, la *eliminación del tiempo como sucesión y como cambio, se resuelve en la abolición del movimiento*. Con ello, Paz denuncia lo que entiende como una paradoja y que podríamos formular así: *¿cómo lograr una representación simultánea del movimiento si el movimiento es de por sí una sucesión?, ¿cómo lograr una representación instantánea del movimiento si éste se define precisamente a partir del transcurrir del tiempo?, ¿cómo destruir el tiempo lineal mediante una representación del movimiento si el desplazamiento y la velocidad se definen a partir de un tiempo y un espacio lineales?* En cualquiera de estas formulaciones del problema se parte de un mismo supuesto: una concepción espacial del movimiento y del tiempo. Partiendo de esta premisa, si el movimiento consiste en el desplazamiento de un móvil en el espacio, la paradoja es inevitable: es imposible la representación simultánea o instantánea de lo que es un proceso lineal, continuo y sucesivo.

Pero, sin embargo, el movimiento no tiene porqué entenderse necesariamente como desplazamiento de un móvil, ni el instante como fijación de la imagen retiniana o de la sensación de ese mismo desplazamiento. El movimiento puede entenderse, y ése es según creo el sentido de la simultaneidad vanguardista, como estado mental, es decir, como intuición de una temporalidad que se vivencia con la detención de ese otro movimiento de desplazamiento. El instante expresa entonces no el desplazamiento en el espacio y el tiempo, sino el devenir, el llegar a ser del todavía no ser, el momento del arrancar a moverse. Se trata, podemos decir usando libremente los términos aristotélicos, de expresar la potencia del movimiento y no el movimiento en acto. Por imagen simultánea debemos entender, entonces, no la instantánea fotográfica que refleja la sensación puntual a partir de la cual nuestra mente construye la percepción del movimiento, tampoco la sucesión de imágenes al modo de la cronofotografía, sino, usando la expresión de Maples, la *yuxtaposición diorámica*⁶ de imágenes que proceden de tiempos y espacios diversos.

⁶Por "diorama", con la preposición griega "dia", a través de, y de la raíz "hórama", lo que se ve; entiende María Moliner en su diccionario de uso: *Cosmorama hecho con lienzos transparentes pintados por las dos caras, de modo que, según desde donde se iluminen, el espectador ve cosas distintas*. Tenemos, pues, que Maples elige para dar nombre a su procedimiento poético el símil de uno de los muchos artilugios mecánicos usado como juego o como espectáculo de barraca de feria, pero que, a diferencia del cinematógrafo no consiste en la proyección acelerada de imágenes que resultan de la descomposición del movimiento de desplazamiento de un móvil, sino que integra en un mismo plano imágenes estáticas distintas resultado de puntos de vista distintos. El movimiento no es de un cuerpo desplazándose en el espacio, sino de una conciencia que integra imágenes. El efecto de la simultaneidad se consigue mediante la yuxtaposición de esas imágenes sobre un mismo

Esta yuxtaposición de imágenes corresponde a un estado de ánimo que es también una forma de conocimiento, equivalente a la intuición bergsoniana de la duración, que hemos denominado con el término de concientialismo, pues implica la fusión de la forma subjetiva de conocimiento y de una comprensión del objeto en fusión con el medio circundante. Los *Estados de ánimo* o la *Visión simultánea* de Boccioni (1911) yuxtaponen espacios físicos y mentales distintos en lo que ya no es un intento de reflejar un objeto en movimiento, sino traducción al lienzo del carácter *todo a la vez* con el que la mente se representa las múltiples y simultáneas visiones de sí mismo y de los objetos; una simultaneidad que es el negativo del carácter discursivo de otras formas de conocimiento que todavía imperaba en aquellas obras en las que las imágenes de un mismo objeto se van sumando linealmente y marcando vectores de desplazamiento en el espacio y en el tiempo como todas las influenciadas por las cronofotografías de E. J. Marey o E. Muybridge o por el *impresionismo acelerado* de Da Volpedo o del primer Balla todavía cercano a la técnica del divisionismo.

Si, como señalaba de María, el concepto de simultaneidad aparece por primera vez en el catálogo de la exposición futurista de 1912 para ser adoptado inmediatamente por Marinetti, el lienzo de Boccioni *Visión simultánea* (1911) constituye el *factum* que este mismo concepto intenta fundamentar. Por tanto, sólo podemos hablar estrictamente de simultaneidad en relación a esta *estética de los estados de ánimo* que hemos definido siguiendo a Luciano de María y que nace en 1911 con la obra de Boccioni para formularse en los manifiestos técnicos de Marinetti de 1912, 1913 y 1914. Referirse a la poética del futurismo como estética de la sensación puede ser correcto si consideramos las obras anteriores a *Visión simultánea* o no afectadas por el cambio que ésta impone, pero ha de remarcarse que el concepto de simultaneidad surge precisamente para contravenir esta estética de la sensación. No puede ser casual, entonces, que el término *estética de los estados de ánimo* remita inmediatamente a la serie de obras del mismo título de Boccioni (1911) en las que se plantea un giro radical respecto al tratamiento anterior del tiempo y del espacio en la plástica

lienzo, con lo que el movimiento que esta imagen compuesta representa no puede ser el mismo que muestran el cinematógrafo, la linterna mágica o la cronofotografía, sino el movimiento que recorre la mirada al integrar, por yuxtaposición y no por sucesión, dichas imágenes. Si comparamos este procedimiento con los característicos del cubismo y del primer futurismo (el calificado de impresionismo acelerado) deberemos calificarlo como estático, como se dice del cubismo, y no como dinámico, como se dice del futurismo en el sentido de que intenta reflejar la sensación de movimiento en acto.

futurista⁷ y que podríamos calificar de fisiologicista. La imagen simultánea es en estas obras de 1911 (y en rigor no podríamos hablar de simultaneidad en relación a las anteriores) el resultado de una operación intelectual mediante la cual el artista yuxtapone los objetos siguiendo la lógica de un espacio emocional o mental y no de un espacio físico.

Si la estética de la simultaneidad futurista no es una estética de la sensación, tampoco está claro que la estética futurista del movimiento se resolviera, como afirma Paz (1974, 170), en la abolición del movimiento. De lo que se trata más bien es de una ruptura con una concepción del movimiento como desplazamiento de un móvil en el espacio y de una comprensión del mismo como estado de ánimo, como nueva forma de conocimiento, conocimiento que integra los sucesos a partir de una lógica simultánea y no sucesiva. Si la poética de la simultaneidad no es la de la sensación, sino la de la emoción; y si el instante no es el de la instantánea fotográfica sino el del carácter *todo a la vez* de la conciencia, tampoco puede decirse que *los agentes de la petrificación del futurismo fueran la sensación y el instante*. El alcance de estas consideraciones no es en modo alguno menor, pues incumben a la razón última que explica, para Octavio Paz, el fracaso de la vanguardia. Los movimientos de vanguardia *exageran y radicalizan* la nota central de la modernidad artística: la temporalidad; y su fracaso en el tratamiento de la misma explica su agotamiento histórico. Esta tesis, presente ya en el libro de 1974, vuelve a aparecer en un texto reciente del mismo Octavio Paz (1995, 22):

El pintor futurista no puede pintar al futuro no sólo por ser invisible —nadie lo ha visto ni lo verá—, sino porque no tiene cuerpo, forma ni propiamente existencia: no es sino una posibilidad de ser. El futurista se resigna y pinta aquello que no es el tiempo sino, por decirlo así, su metáfora: el movimiento; y lo pinta en su forma más extrema: como velocidad y aceleración: Aquí aparece una paradoja: para pintar al

⁷Me refiero a obras como las de Balla: *Lámpara de arco* de 1909, *Dinamismo de perro con correa* de 1912 y *La mano del violinista* de 1912. También cabe incluir en este grupo a las primeras obras de Boccioni como *Automovil en carrera* de 1904 u *Oficinas de Puerta Romana* de 1908, obra tan próxima al impresionismo como lo están Baranoff-Rossiné en su *Paisaje en el Dnepr* de 1907, o Giuseppe Pellizza Da Volpedo, precursor del futurismo en sus obras: *El sol naciente* (1903-04) o *Automovil en el paso del Penice* (1904). Todas ellas proponen un acercamiento al movimiento muy próximo al que significó la técnica de la cronofotografía o al del postimpresionismo de Seurat y a ellas puede aplicárseles con propiedad términos como los que venimos enumerando: *estética de la sensación* (Paz), *forma acelerada de impresionismo* (Pound), *perspectiva científica y fotográfica* o, *naturalismo descriptivo* (Papini y Soffici).

movimiento, que descompone a las formas, las estira y las distiende, el futurista carecía de imágenes, de modo que acudió a la morfología y a la sintaxis del cubismo. Así, el futurismo se sirvió de un arte estático que buscó no la animación sino el reposo, esa pausa que hace visible la lógica secreta que une u opone a las líneas, a los volúmenes y a los colores.

Sin embargo, la evolución de la plástica y de la teoría literaria del futurismo significó, como creo haber mostrado, la construcción de una *estética de los estados de ánimo* y de un enfoque *conciencialista* del tiempo y del espacio. Su fracaso no se debe, pues, a la paradoja de intentar dar cuenta del movimiento mediante un procedimiento estático, sino que la apertura del futurismo a las emociones, su giro conciencialista, señala la continuidad con el movimiento de vanguardia que le sucede inmediatamente: el dadaísmo. En Dadá se opera el paso que va del desprecio duchampiano por la pintura retínica al abandono de toda preocupación formal y a la destrucción del objeto artístico mismo, de modo que sólo queda como terreno propio del arte el dominio de las pasiones y de los gestos que son expresión de las emociones⁸.

La noción de tiempo del estridentismo y su forma de construcción de la imagen simultánea responden a esta comprensión conciencialista de la simultaneidad. Distanciada en el tiempo de la polémica acerca del carácter sensacionalista o fisiologicista de la simultaneidad vanguardista y sintetizadora de las aportaciones de Apollinaire, Marinetti y los dadaístas, la poética del estridentismo reemprende la investigación vanguardista del tiempo desde la óptica de las emociones y su simultaneidad es la de una conciencia fragmentada, desintegrada en una mutiplicidad de imágenes, conciencia

⁸La estima de Duchamp por Boccioni remarca esta continuidad. La aparición del futurismo en el escenario parisino con la muestra *Les peintres futuristes italiens* de febrero de 1912 en la Galería Bernheim viene a coincidir en el tiempo con los preparativos de Duchamp para el *Salon des Indépendants* e inevitablemente la visita a la exposición influyó decisivamente en Duchamp. Después de conocer personalmente a Boccioni con motivo de esta exposición, la opinión de Duchamp respecto al pintor futurista fue siempre muy alta y le llevó a afirmar, a pesar de su desprecio por Marinetti y por las obediencias de escuela que: *entre todos los futuristas Boccioni era el más dotado y ciertamente se debe en parte a su muerte prematura el que posteriormente el movimiento estuviera falto de cohesión* (citado por Jennifer Gough-Cooper y Jacques Caumont, en Hulten, 1986, 470). A pesar de los esfuerzos por diferenciar su tratamiento del movimiento en sus *Desnudo bajando una escalera* del de los futuristas, a pesar de la insistencia en su aspecto estático contrapuesto al dinamismo futurista, ambos investigan en una misma línea: el estudio de las alteraciones que el dinamismo provoca en la estructural del objeto, la interacción entre el objeto y el medio.

diorámica. Después del ejercicio de las palabras en libertad marinettinas y de los caligramas de Apollinaire, rota ya la unidad del yo, el estridentismo ejerce la poesía desde la voluntad de dar cuenta de una realidad emocional, de una temporalidad construida desde la única instancia psíquica que queda en pie: la vivencia del instante. La prosa y la poesía estridentistas no son ya la de los ruidos y onomatopeyas de los poemas más radicalmente destructivos, sino que responde a un esfuerzo de reconstrucción del sujeto desde una lógica emocional opuesta al tiempo de la narración y de la discursividad. En esto el estridentismo se muestra como un antecedente inmediato del movimiento que en México recogería el testigo de la vanguardia: el surrealismo. El tránsito, el hilo conductor invisible entre el estridentismo y su protosurrealismo es, sin duda, el dadaísmo.

2.6. La recepción estridentista del Dadaísmo.

Hemos mostrado anteriormente cómo los elementos básicos constitutivos del futurismo americano de Huidobro, y muy particularmente su recurso a las tesis de Vasseur, le colocaban en una posición teórica de rechazo del futurismo de Marinetti que anticipaba las críticas que años después el Dadaísmo le dirigiera. He sugerido también que la aparición del Dadaísmo pudo ser bien integrada por Maples Arce dentro del esquema que iba dibujándose a partir de las influencias de Huidobro-Cendrars-Apollinaire. El hecho de que el propio Apollinaire inscribiera la obra de Picabia y Duchamp en la órbita de su *orfismo*, o el de que Huidobro remarcara las similitudes entre Tzara y su *creacionismo*; nos permite reconstruir el caldo de cultivo intelectual del Estridentismo en torno a su intención de organizar una vanguardia alternativa al futurismo de Marinetti y sintetizadora de los diversos movimientos que desde Europa se oponían a su liderazgo. En el momento en que surge el Estridentismo, el Dadaísmo constituye el movimiento que más violentamente se opone a Marinetti, circunstancia que puede explicar el interés de Maples por sus propuestas.

Efectivamente, si bien la historia de las relaciones entre el Dadaísmo y el Futurismo fue compleja y ambigua, puede afirmarse que fue pasando de un primer acento en las coincidencias durante los años de gestación del movimiento Dadá a la ruptura definitiva y violenta. En cierto sentido el Dadaísmo cumple la profecía de Marinetti en su *Manifiesto y fundación del futurismo* de 1909 de que los hijos del Futurismo vendrían pronto a devorar a sus padres y, aunque el gran padre se resistiera a aceptar que efectivamente el movimiento futurista se había convertido en una nueva academia, sin duda el Dadaísmo puede entenderse, en gran parte, como una reformulación del espíritu primigenio del Futurismo más acorde con el momento histórico: particularmente por su rechazo del nacionalismo, su carácter internacionalista y su posición antibelicista. De este modo, la historia de las relaciones entre Dadá y el Futurismo italiano puede servirnos como muestra del proceso general de distanciamiento respecto de Marinetti que tiene su momento álgido en la primera guerra mundial y que se da en toda la vanguardia internacional. La posición estridentista es heredera, sin duda, de este rechazo del belicismo, del nacionalismo y de la alianza con Mussolini. Desde 1915, primer momento en la que se tiene constancia del contacto epistolar de Hugo Ball con Marinetti, las relaciones entre ambos grupos fueron fluidas y el mismo Tzara se encargó personalmente de los contactos con Savinio, De Chirico, Bragaglia y Prampolini a partir de su viaje a Italia en 1916. La revista *Dada* de Zürich en los años 1917-18 publica grabados de Prampolini y poemas de Moscardelli,

D'Arezzo, Cantarelli, Sanminiatielli y Sbarbaro, del mismo modo que *Moi* recoge obras de Tzara y Janco. Pero fue a partir de 1918 con la publicación del *Manifiesto Dadá* de Tzara, obra en la que el reflejo de la situación de guerra es innegable, cuando se produjo el distanciamiento definitivo, como indica el hecho de que tras la respuesta de Prampolini en *Moi* al manifiesto de Tzara este último renunciara a contestar.

2.6.1. La recepción mexicana del Dadaísmo anterior a la publicación de *Actual n°1*.

El hecho de que Dadá se convierta a partir de 1918 en la vanguardia de la oposición al Futurismo, no pudo pasar inadvertido para Maples Arce que, como venimos sosteniendo, asumía la tradición latinoamericana de cierto desmarque respecto de las posiciones de Marinetti. Esto explica que la embestida Dadá contra el Futurismo despertara las simpatías del primero de los estridentistas. Además de la influencia Dadá que vino de la mano del Ultraísmo español y de la simpatía que Huidobro mostrara hacia los dadaístas, el primer manifiesto estridentista pudo también ser deudor de una de las primeras recepciones mexicanas de esta disputa anteriores a la publicación de *Actual n°1*. Se trata de la descubierta por Schneider (1970, p. 23-24) y que tuvo como protagonista a Rafael Lozano. La importancia de Lozano para la difusión de la vanguardia en México ha sido remarcada y elogiada por Schneider quien además avala la autoridad y fiabilidad de sus opiniones al hacer notar su amistad con Marinetti, Huidobro, Reverdy, Tzara, Yvan Goll, Apollinaire, Breton, etc. y su presencia en el privilegiado escenario parisino. Corresponsal de *El Universal Ilustrado* en París durante los años veinte, sus artículos fueron un cauce de información sobre la actualidad de la vanguardia europea muy próximo al Estridentismo, pues las reseñas de Lozano aparecen menos de un año antes de la aparición del primer manifiesto estridentista y son publicadas precisamente en la revista que acogerá a los nuevos vanguardistas mexicanos. Schneider comenta dos artículos enviados por Lozano en los que da cuenta de la actualidad del Dadaísmo y que bien podemos suponer que influyeron en Maples Arce. Comentando el que Lozano firma el 3 de febrero de 1921 y titulado: "*El endemoniado Dadá se adueña de París*", Schneider señala varios puntos de contacto entre las opiniones críticas de Lozano y el panfleto de Maples:

A este artículo acompaña una reproducción del Bulletin Dada n° 6 presentado con un nuevo procedimiento tipográfico que consiste en la superposición de palabras en la carátula, y una fotografía de Francis Picabia. Es fácil concluir que este procedimiento sirve de base para la

carátula de la revista estridentista Actual. Lozano afirma en el artículo que es el movimiento artístico de moda, a la vez que el tema de discusiones en París, y hace una pequeña reseña para explicar que al mismo tiempo que Tzara fundaba en el cabaret Voltaire de Zurich el movimiento dadaísta, Francis Picabia lo hacía en Nueva York sin darle este nombre, y sin tener conocimiento de lo que hacía Tzara. Como contestación a las innumerables preguntas que la gente se hacía acerca de cuál era el significado, el objeto y el origen de la palabra Dadá, Tristan Tzara responde "Dadá no significa nada".

En párrafo aparte Lozano trata de explicar su origen: "En cuanto a su origen, Dadá es la revuelta absoluta e intransigente contra todo lo que existe. Directamente, es la oposición al Cubismo, al Futurismo y al sentido común. (Schneider, 1970, 23)"⁹

Por último, Lozano explica el nihilismo dadaísta como intento de *aniquilación de todo lo que existe* para llegar a un nuevo estado de cosas y define éste como una forma de creación en la que el artista debe encontrar su *expresión anímica* renunciando a la imitación de la Naturaleza y a toda *concepción cerebral*.

A partir de lo expuesto podemos ordenar la influencia de las opiniones de Lozano sobre Maples en cuatro aspectos fundamentales. De un lado, la de los nuevos procedimientos tipográficos. En segundo lugar, la reivindicación de la expresión anímica que resulta perfectamente coherente con otras influencias que anteriormente hemos analizado y que defendían la intuición y la simultaneidad como procedimientos alternativos a la lógica discursiva y al tiempo espacializado, así como el rechazo de la imitación, coherente también con el *creacionismo* de Huidobro. En tercer lugar, al sostener esta teoría de la invención simultánea de Dadá en Zurich y Nueva York, Lozano abre la posibilidad de conciliar diversas influencias norteamericanas que recaen sobre el Estridentismo como las de Arensberg, Whitman, De Zayas, la música Jazz-Band y los rascacielos de Manhattan, con las que provenían de Europa. En cuarto lugar, y este aspecto engloba los anteriores, el nihilismo dadá se convierte en la posición más coherente con la radical negación del pasado que Maples pretende. Por último, la posición dadá implica la superación (en el sentido de la *Aufhebung* hegeliana y marxista) del Cubismo y del Futurismo.

⁹El artículo de Lozano se reproduce íntegramente en el mismo libro de Schneider, (1970, págs. 213-215).

Pero el primer artículo de Lozano que da cuenta del Dadaísmo, titulado "Marinetti y la última renovación futurista: El Tactilismo", escrito el 15 de enero de 1921 y publicado en *El Universal Ilustrado* el 3 de marzo, nos revela un aspecto fundamental para vincular el acercamiento de Maples al Dadaísmo y su esfuerzo por desmarcarse del Futurismo. A pesar de que las simpatías de Lozano son siempre para Marinetti y de que desprecia a los dadaístas, sus artículos ofrecen, sin embargo, una información que, como afirma Schneider, era extensa y veraz y que, precisamente por esto, pudo despertar en Maples la simpatía por el Dadaísmo. La crónica de Lozano muestra claramente que el movimiento dadaísta parisino se había convertido en el principal frente de oposición al Futurismo ejercido desde posiciones de vanguardia. Como Lozano reseña, los dadaístas irrumpen en la conferencia de Marinetti con la intención de boicotearla y proclamando que el Futurismo ha muerto a manos de Dadá. La frase que reproduce Lozano y con la que Marinetti responde a la provocación: *hijos míos sois insoportables, me arrepiento mil veces de haberos engendrado* no hace más que evidenciar que Dadá representa una segunda generación vanguardista empeñada en evitar la esclerotización del espíritu de revuelta. Sin duda el Estridentismo, consciente del retraso con el que México se incorpora a la vanguardia, acaricia la ilusión de ahorrarse alguno de los pasos intermedios. Precisamente por esto, los argumentos con los que Marinetti se defiende contra la provocación Dadá y que al moderado Lozano le parecieron terminantes, pudieron parecerle a Maples pruebas a favor de Dadá. Así pudo ocurrir también con la defensa que la crónica de Lozano atribuye a Marinetti:

El futurismo y el dadaísmo son antagónicos, porque el primero admite todo lo que sea renovación, todo lo que sea una manifestación nueva del arte, El segundo no admite nada y es antiartístico. (Schneider 1970, p. 214).

Frente a la estrategia de la renovación los estridentistas se solidarizan con la ruptura radical de Dadá. Con ello quizás no hicieran más que proyectar la situación parisina sobre la mexicana para adoptar una estrategia de negación absoluta de la moderación y el comedimiento tardomodernista (como la del Ateneo de la Juventud). Aunque, por supuesto, el Estridentismo tuviera sus deudas con el Modernismo, subjetivamente adopta una postura de ruptura, como si el reproche dadaísta contra las simpatías de Marinetti por D'Annunzio se trasladara miméticamente para posibilitar la ruptura definitiva con su equivalente mexicano: Amado Nervo.

A partir de los datos expuestos espero haber mostrado las circunstancias que hicieron posible el acercamiento al dadaísmo, uno de los principales elementos en la configuración del Estridentismo. Así mismo, creo haber demostrado que esta influencia capital no fue un ingrediente más de una mezcla puramente casual, sino que fue coherente con un esfuerzo sintetizador que se apropia de las principales ideas para la construcción de una alternativa al Futurismo. Una vez apuntados los cauces a través de los cuales llega la impronta dadaísta, podemos detenernos en el análisis del particular dadaísmo estridentista.

2.6.2. El nihilismo Dadá en *Actual n° 1*.

Quizás el fragmento en el que la deuda de Maples con el Dadaísmo se hace más explícita en *Actual n° 1*, sea el epígrafe XIII en el que se asume explícitamente la poética de la nada dadaísta:

*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.*

El vocablo mismo que da nombre al movimiento es transcripción de los rótulos dadá. El Estridentismo testimonia en este punto (tendremos ocasión de mostrarlo) que el antiacademicismo fue, quizás, el primer móvil de su revuelta, como también lo fue para los artistas plásticos mexicanos desde el inicio de la huelga de estudiantes en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Ambas son generales (revuelta estética, ideológica y política) y se levantan en primera instancia contra la persistencia del Modernismo academicista. En este contexto, la nada dadaísta reúne todas las condiciones para convertirse en una postura sumamente atractiva para quienes estaban sumergidos en este ambiente de subversión radical.

La poética de la nada dadaísta se hace presente también en un aspecto tan significativo como lo es el nombre del café que había de convertirse en sede del movimiento estridentista en Ciudad de México: el Café de Nadie. Café de nadie también para combatir esa otra nada en que consiste la vida cotidiana. Schneider, (1970, 72-73) recoge un texto de Arqueles Vela en el que el autor estridentista reconstruye la visión estridentista del Café de Nadie y el fragmento nos permite ver cómo la innegable resonancia del nihilismo dadaísta se construye sobre el uso de imágenes muy próximas a las de Bergson y cómo el

talante con el que los estridentistas entran en su café se amolda a aquella búsqueda de la *intuición de la duración interior* de Bergson.

Antes que Maples Arce descendiera al umbral de este café, nadie había percibido el estado de inexistencia en que se encontraba y se moría. Su vida inerte de catástrofe, de edificio sepultado por un gran cataclismo, se insinuaba, con esa vaguedad de las estancias solitarias, empacadas por un trágico y cósmico olvido. Sus paredes, sus muebles, sus espejos, sus meseros, estaban con la actitud latente de vida con que deben estar los objetos, las personas y las cosas de una vida petrificada. De una ciudad que en plena actividad se estatiza de hastío y de lava... De una decoración cinemática interrumpida y paralizada inusitadamente por un descuido del manipulador, en la que todo espera el momento de volver a la realidad de enhebrar su paisaje y su argumento. Maples Arce penetró en este Café con el mismo estado espiritual de aquel espectador que patea y se sonríe de un episodio revelado en la pantalla intermitente. En el instante en que nosotros abordamos su negligée impulsamos su inercia, con la misma desconcertante incredulidad y verosimilitud con que nos asomamos a los visillos de un sueño, su historia se fue desarrollando de nuevo. Los meseros rectificaron su inclinación y remendaron el intermedio de su inestabilidad. Su idioma se quedó en un estado de convalecencia, de desconcierto, de inadaptable. Sobre todo de inadaptable. Es un Café sombrío, huraño, sincero, en el que hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de alba. De nadie. Por eso Ortega le ha llamado así. No soporta cierta clase de parroquianos, ni de patronas ni de meseros. Es un Café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología. No es nadie. Nadie lo atiende, ni lo administra. Ningún mesero molesta a los parroquianos. Ni les sirve. Por esta peculiaridad somos los únicos que se encuentran bien en su sopor y en su desatención. Somos los únicos parroquianos del Café. Los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos ido evolucionando hasta llegar a ser ese nadie. Para que sea nuestro y exclusivo. (Arqueles Vela citado por Schneider, 1970, 72-73).

Del texto resalta, en primer lugar, el recurso a términos en los que una cierta forma de vida estridentista se opone a la vida que transcurre en el exterior del café. Se trata de una *vida inerte*, *vida latente* o *vida petrificada*, negativo de la cotidiana, a la que el parroquiano accede como después de la *catástrofe*. Su estado anímico, como también el estado de las cosas en el interior del local, es el de la *inexistencia*, imagen invertida de la vida corriente, a la que se llega sólo

gracias al *olvido*. La conciencia de sí mismo y de las cosas que el cliente del café vive es como la del sueño, ajena a la lógica de la vigilia y a su forma de temporalidad. Sumergido en esta vivencia onírica, el sujeto va ganando esa inexistencia, esa existencia absolutamente distinta a la habitual, y evoluciona *hasta llegar a ser ese nadie*, es decir, hasta disolverse como sujeto y perder el sentido de permanencia temporal sobre el que se asienta, hasta diluirse en el flujo de la renovación continua (*es un café que se está renovando siempre*). Justo en virtud de la *desatención*, de la falta de lógica y de orden que reinan en el café el cliente puede renunciar a su estado de conciencia habitual para convertirse a partir de entonces en un sujeto inadaptable (*sobre todo inadaptable*) a la realidad que impera fuera.

En segundo lugar, destaca el que este proceso mediante el cual el poeta se desprende de las ataduras de la existencia corriente para fundirse con la presencia inmanente de las cosas, se describe siempre mediante el recurso a una misma imagen: la de la detención del tiempo, la de la vivencia de un tiempo-ahora que como la *durée* bergsoniana, "pone entreparéntesis" la noción corriente del tiempo. Las imágenes son inequívocas: la estatización repentina de una ciudad en pleno bullicio callejero, la fijación repentina de la imagen cinematográfica, la vivencia del instante petrificado. Si nos detenemos en estas alegorías del tiempo-ahora destaca el recurso al cine como estrategia explicativa: de la misma manera que el manipulador del proyector cinematográfico (el proyectista) al detener la proyección suspende la línea argumental, así también al entrar en ese estado disolutorio de la conciencia el poeta detiene el transcurso del tiempo, de un tiempo también lineal. El parroquiano del Café de Nadie y el espectador de cine viven por un momento en ese estado excepcional mientras el proyectista enhebra de nuevo la cinta de celuloide en su engranaje. Premeditadamente comento esta imagen de Arqueles Vela recurriendo a los términos de Benjamin, pues, también para los estridentistas el *efecto de choque* que produce el cine, ese objeto que se adentra en nuestra conciencia como un *proyectil*, suspende nuestra capacidad de juicio y al *no permitirnos pensar como queremos* hace que nuestra mente se deje llevar por las asociaciones de ideas escapando al control de la lógica y a la linealidad (Benjamin, 1936). Del mismo modo que, para Benjamin, en el espectador de cine coinciden la actitud fruitiva y la crítica (Benjamin, 1936), así también para Arqueles Vela el espectador de cine y el parroquiano del café *patea y sonrío* ante el *episodio revelado en la pantalla intermitente*.

Tras el análisis de este fragmento podemos concluir que la poética estridentista reúne algunos de los tópicos de la vanguardia en su búsqueda de aquella síntesis

quintaesencial. La influencia dadá se hace por ello compatible con una poética en la que la intuición y la visión simultánea se convierten en los medios para construir una vivencia alternativa a aquella que Bergson denominó pensamiento y que en última instancia se sustentaba sobre una concepción del tiempo como continente homogéneo y vacío.

Podemos extraer las mismas conclusiones del análisis de algunos fragmentos de la novela *El café de Nadie* de Arqueles Vela en los que el autor recurre a imágenes que giran siempre en torno a la detención del tiempo y del movimiento (a las imágenes simultáneas) encadenándolas sucesivamente y siguiendo en todo ello un procedimiento literario en el que el estilo dadá muestra su deuda con los movimientos de la vanguardia que le precedieron. En el café *cualquier emoción, cualquier sentimiento se estatiza (...) Las mesas, las sillas, los clientes, están como bajo la neblina del tiempo, encapotados de silencio* (Schneider, 1985, 217). *Los relojes estacionados comentan las vidas del Café y de los parroquianos enfermos, casi muertos de vivir en esa hora inmóvil que retrasa todas las emociones* (pág. 218). El parroquiano que afronta el postigo del café *adelanta el pie izquierdo, retrocediéndolo inmediatamente con el sentido mecánico de una equivocación subconsciente (...) se le ve ensayar 2, 3 veces, la intención de abordar la puerta del Café, tal si se aferrara a la creencia de que se tropezará (...) En todo él hay una incongruencia de la locomoción (...) En la más insignificante de sus actitudes se observa la misma rectificante simultaneidad, la misma insistencia de combinar un movimiento con otro, como si estuviesen ligados entre sí y no hallara la manera de discernirlos. Parece que siempre está resolviendo las claves de su mecanismo* (pág. 218-219). Finalmente quien se adentra en el café descubre que no puede *ni controlar su dinamismo que lo mantiene propulsor, como si lo estuviesen agitando constantemente* (pág. 219).

Creo que podemos ver en esta descripción del desplazamiento de los parroquianos dentro del Café de Nadie una concepción del movimiento muy próxima a la de Duchamp en sus *Desnudo bajando una escalera* de 1912. Efectivamente, Duchamp construye en estos cuadros un movimiento repetitivo y mecánico no muy distinto al de una máquina. Con este movimiento la persona pasa de la condición de organismo vivo a la de artilugio mecánico. El descenso de la escalera duchampiano es, podemos decir, no una caída, sino una agitación constante, la oscilación del movimiento continuo, el eterno movimiento de un pistón entrando y saliendo de su émbolo. En virtud de este movimiento que Arqueles Vela califica de *subconsciente e incontrolable*, el sujeto se descubre dominado por una inercia mecánica que anula su voluntad y le anula como

sujeto mismo. Se trata, afirma Vela en otro momento, de *presentir que la vida se ha acabado, que vivía en el paréntesis, el descanso de la vida* (Schneider, 1985, 221).

2.6.3. Notas sobre las relaciones entre el Estridentismo y el Dadaísmo norteamericano.

Anteriormente nos hemos referido al hecho de que Rafael Lozano, al aclarar que el dadaísmo surgió simultáneamente en Europa y Estados Unidos, abrían la posibilidad de que los jóvenes mexicanos interesados en los nuevos movimientos de la vanguardia empezaran a corregir la tradicional influencia europea sobre la literatura y las artes mexicanas dirigiendo también su atención al gran vecino del norte. Por otro lado, nuestra comparación entre *El Café de Nadie* de Arqueles Vela y los *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp no es inocente, pues, aunque no contamos con pruebas documentales de la posible influencia directa de Duchamp sobre los estridentistas, si podemos suponer que la obra de Duchamp, como la de Picabia, pudo ejercer alguna influencia en la incipiente generación de la vanguardia mexicana. Si esto fuera así, y tan sólo podemos proponerlo como hipótesis avalada por algunas consideraciones pero no probada, estos dos autores jugarían el papel de puente entre las influencias europeas y las norteamericanas que llegan simultáneamente a los estridentistas. Si en gran medida la estancia de ambos en Nueva York supone el acontecimiento crucial que inicia el relevo de París por Nueva York como metrópolis del arte moderno, la influencia creciente del arte estadounidense sobre México supone también la posibilidad de encontrar un nuevo referente para el proceso de modernización en el que estaba empeñado el arte y la cultura mexicanas desde los tiempos de la primera generación modernista.

Como es sabido, Francis Picabia, francés de padre cubano, entra en contacto por primera vez con el mundo artístico de Nueva York en 1913, justo en el momento crucial en el que el empeño renovador de Alfred Stieglitz se materializa en la exposición del *Armory Show* organizada por la Association of American Painters and Sculptors. Picabia participa en la exposición con lo que su presencia en los Estados Unidos se vincula al legendario punto de arranque del arte moderno en el país. En 1915 se encuentra de nuevo en Nueva York, al parecer en una misión oficial del ejército francés, en donde coincide con Duchamp. Esta segunda estancia de Picabia en la capital americana ocurre en un momento que reviste también una particular relevancia para la historia del arte moderno en Norteamérica que no dejará de tener su repercusión en el arte

mexicano. Se trata del año en el que llega también Marcel Duchamp buscando en Nueva York el ambiente propicio para superar el período de crisis posterior a su ruptura con el Cubismo (Salón de los Independientes, marzo de 1912) y con el Futurismo de Marinetti. Por otro lado, fue también en esas fechas cuando Marius de Zayas inicia su relación epistolar con Tristan Tzara, comenzando con ello un fructífero y constante contacto con el dadaísmo europeo¹⁰. Nos encontramos, pues, con que en torno a 1915 se concentraron en Nueva York los principales protagonistas del dadaísmo norteamericano y con que dos de ellos, Picabia y De Zayas, eran artistas de procedencia latinoamericana. No poseemos datos concretos de la posible influencia de Picabia sobre el Estridentismo y de su alcance, pero contamos con algunos datos que nos permiten pensar que los estridentistas tuvieron cierto conocimiento de la obra y la significación de Picabia incluso anterior a la aparición de *Actual n° 1* como son los artículos de Rafael Lozano anteriormente mencionados. Por otro lado, el nombre de Francisco Picabia aparece en la larga lista de escritores y artistas con la que se cierra el manifiesto fundacional del Estridentismo. Tampoco la influencia de Picabia sobre el Estridentismo tuvo por qué limitarse al período de sus estancias en Nueva York. Ésta pudo extenderse también sobre el efervescente ambiente de la vanguardia barcelonesa en los años en los que la capital catalana acogió a buena parte de los artistas europeos exiliados a causa de la Gran Guerra. En 1916 Picabia abandona Nueva York víctima de una depresión nerviosa probablemente debida al abuso del alcohol y los estupefacientes. Allí encuentra una pequeña pero importante colonia de emigrados franceses como Arthur Cravan (con quien también había coincidido en Nueva York), Albert Gleizes y Marie Laurencin. En Barcelona Picabia conoce a Josep Dalmau, propietario de la legendaria galería en la que ya se habían expuesto obras suyas y de Duchamp, e inicia con él un período de fértil colaboración. Pero la Barcelona de finales de la Primera Guerra Mundial es también la del futurismo catalán, la de los herederos de Gabriel Alomar, la de Huidobro (cuya transcendental influencia sobre el Estridentismo hemos señalado), Barradas y Torres-García. De todo ello podemos concluir que, si bien no contamos con pruebas de la influencia directa de Picabia sobre el Estridentismo, si sabemos que Picabia está presente en todos

¹⁰Parece no haber acuerdo respecto a la fecha de inicio de los contactos epistolares entre De Zayas y Tzara. Jacinto Quiariarte ("Artistas mexicanos y México-americanos en los Estados Unidos: 1920-1970", en *El espíritu americano: arte y artistas en los Estados Unidos 1920-1970*, afirma: *En 1915 inició la Galería Moderna y estableció contactos con Tristan Tzara*. Sin embargo, en *El espíritu Dada, 1915-1925*, Exposición el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, (1980) declara que se iniciaron en septiembre de 1916 al tiempo en que surgen los primeros proyectos de intercambio de artistas dadaístas neoyorquinos y suizos.

los escenarios de las tres grandes ciudades cuya influencia cosmopolita recaerá sobre el movimiento mexicano: Nueva York, París y Barcelona.

Un nuevo dato puede conceder mayor verosimilitud a nuestra hipótesis. Se trata de la influencia reconocida explícitamente por Maples Arce en *Actual n°1* de Arensberg en el Estridentismo. Este reconocimiento resulta particularmente importante para nuestra argumentación pues Maples recurre a la autoridad de Arensberg a propósito de un asunto especialmente significativo: la afirmación del *actualismo* estridentista en contraposición al *futurismo* de Marinetti. Vale la pena reproducir de nuevo el fragmento que recogíamos unas páginas atrás:

Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo. Ya Walter Conrad Arensberg, lo exaltó en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas sólo vivirían seis horas; y amemos a nuestro siglo insuperado. (Schneider, 1985, 46)

Como vemos, el principal punto en el que Maples Arce se distancia del futurismo marinettiano para reivindicar su actualismo en consonancia con lo que denominamos *futurismo americano* está profundamente vinculado con el dadaísmo americano de Arensberg. El vínculo se amplía si reparamos en que fue precisamente Arensberg quien en 1915 recibe en Nueva York a Marcel Duchamp, a Arthur Cravan, a Francis Picabia y a su esposa Gabrielle Buffet. ¿Conocía Maples Arce la obra de Duchamp y Picabia como conocía la poesía de Arensberg? Tampoco aquí podemos dar una respuesta concluyente, pero sí afirmar que los tres autores formaron parte de un mismo estado de ánimo, el dadaísta con el que los estridentistas se sienten plenamente identificados. Quizás por esto mismo la proclama de Maples anteriormente citada guarda un parecido tan notable con aquella otra de Picabia en su *Manifiesto caníbal* de 1920:

(Maples)

*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.*

(Picabia)

*Dadá no siente nada, no es nada, nada, nada
 Es como vuestras esperanzas: nada
 como vuestros paraísos: nada
 como vuestros políticos: nada
 como vuestros héroes: nada
 como vuestras religiones: nada.*

A mi modo de ver, las analogías entre ambos fragmentos hacen muy probable que Maples tuviera conocimiento del *Manifiesto caníbal* de Picabia y no sólo noticia de sus ideas a partir de las crónicas literarias de Rafael Lozano.

En cuanto al Duchamp neoyorquino también nos es posible reconocer algunas notas que dibujen ese estado de ánimo del Dadá de Nueva York que entusiasmaron a los estridentistas. Como hemos señalado anteriormente, Duchamp llega a los Estados Unidos en un momento crucial de su propia evolución artística marcado por su ruptura definitiva con el Cubismo a partir del *affaire* del Salón de los Independientes de París en 1912. Como es sabido, el comité organizador, presidido por Albert Gleizes sugirió a Duchamp cambiar el título de su *Desnudo bajando una escalera* bajo la amenaza de retirar la obra de la muestra. Celosos de la ortodoxia del movimiento los cubistas fuerzan a Duchamp a encontrar su propia poética construida sobre la ruptura con el Cubismo y el Futurismo. La situación personal en la que Duchamp se ve envuelto a partir de este incidente presenta una similitud, a mi modo de ver innegable, con la que adoptarán los estridentistas unos años más tarde: en ambos casos se trata de la búsqueda de una identidad a partir de la misma herencia de partida, en ambos casos se trata también de una búsqueda que pretende ser fiel a los ideales de la vanguardia en un momento en que las vanguardias oficializadas, Cubismo y Futurismo, parecen haber traicionado los ideales fundacionales. No resulta en modo alguno casual que fuera Nueva York la ciudad en la que Duchamp pudiera llevar a cabo este proceso de crecimiento y maduración. La ciudad misma se convierte en metáfora perfecta de ese nuevo estado de ánimo tal y como afirma el propio Duchamp:

New York es en sí mismo una obra de arte. Su desarrollo es armonioso como el de las ondas que encrespan el agua cuando se le arroja una piedra. Creo que tu idea de demoler los viejos edificios, los viejos recuerdos, es perfecta. Y en línea con el tan traído manifiesto de los futuristas italianos que invocaba, pero sólo simbólicamente aunque fue entendido literalmente, la destrucción de los museos y de las bibliotecas. No se debería permitir a los muertos ser tan fuertes como a los vivos.

Deberíamos atrevernos a olvidar el pasado, a vivir nuestra vida en nuestro tiempo. (citado por Hulten 1986, 500, sin referencias).

Nueva York, metáfora de nuestro tiempo, referencia para la defensa del actualismo frente al pasado que en esos días representan ya tanto el Cubismo como el Futurismo. Sin embargo, el dadaísmo neoyorquino de Duchamp tampoco deja de reconocer su deuda con el originario espíritu del Futurismo. En consonancia con el carácter abierto y pluralista de las galerías de Stieglitz y De Zayas, el Duchamp de Nueva York, y más allá de alguna declaración altisonante y provocadora, mantiene una posición muy próxima a la voluntad de síntesis que unos años más tarde sostendrá Maples Arce. En este sentido deben interpretarse los elogios de Duchamp a Boccioni con ocasión de la exposición de los futuristas italianos celebrada en París en 1912:

Contrariamente a los otros movimientos, el futurismo tuvo su manager en Marinetti, pero su verdadero cerebro fue Boccioni, que concibió los más convincentes manifiestos en un período en el cual el mundo era asediado por nuevas expresiones artísticas.

La pintura y la escultura de Boccioni seguían la teoría e integraban punto por punto la explicación que las palabras no estaban en condiciones de ofrecer. Entre todos los futuristas, Boccioni era el más dotado y ciertamente se debe en parte a su muerte prematura que después el movimiento careciera de cohesión.

Pero si con el paso del tiempo los movimientos artísticos sobreviven como etiquetas del pasado, los artistas continuarán viviendo en sus obras y Boccioni será recordado más como artista original que como futurista. (Citado en Hulten, 500, sin referencia).

El comentario, hecho en el momento de la ruptura de Duchamp con el Cubismo, es una muestra clara de la opinión final que le merece la evolución del movimiento futurista: rechazo de los liderazgos o autoridades de escuela fundamentados en la capacidad de manejo del mercado de la cultura y crítica a la falta de cohesión del movimiento, es decir, de unidad entre teoría y práctica. En última instancia, el Futurismo se ha convertido, para Duchamp, en una etiqueta del pasado, es decir, en un dogma artístico, en un *pasatismo*. Frente al futurismo escolástico de Marinetti, Duchamp defiende la individualidad y la originalidad de Boccioni.

En conclusión, hemos visto que la voluntad de Arensberg de que sus poemas duraran sólo seis horas es tomada por Maples como argumento en defensa de su

actualismo. El conocimiento seguro de la obra de Arensberg y de Withman por parte de Maples señala una inflexión fundamental en la historia de la poesía mexicana que empieza así a dirigir su mirada hacia el vecino del norte. La razón para que surgiera esta afinidad es, a mi modo de ver, la de que Maples quiere reunir las distintas reformulaciones de la vanguardia bajo una filosofía del tiempo que se resume en los conceptos de presentismo, actualismo y simultaneidad. Por último, hemos sugerido que se dieron similitudes notables entre las recepciones norteamericana y mexicana de la vanguardia, ambas llevadas a cabo desde una posición dadaísta. Éstas hacen verosímil la hipótesis de que también la pintura y el grabado estridentistas quisieron dar respuesta a problemas muy similares a los de sus vecinos. ¿Existió comunicación entre los pintores de un lado y otro del Río Bravo? La influencia de Zayas sobre las caricaturas de Alva ha sido reconocida, pero está por investigar el papel mediador que pudieron representar figuras como Luis Quintanilla, Edward Weston, Tina Modotti, Francis Toor, Hugo Thilman y, especialmente, Marius de Zayas, así como el posible contacto entre el estridentismo mexicano y el precisionismo norteamericano, movimientos que plantean algunas similitudes notables.

3.- El Estridentismo y la vanguardia Española.

3.1.- La influencia de la Vanguardia española en el Estridentismo con anterioridad a la publicación de *Actual n°1*.

3.1.1.- Introducción.

Utilizando una expresión propia del argot flamenco podría decirse que las relaciones entre España e Hispanoamérica han sido siempre *de ida y vuelta*: del mismo modo que muchos de los palos del cante jondo fueron llevados al nuevo continente para volver generaciones más tarde modificados por el mestizaje con las culturas nativas o afroamericanas, también en el caso de la literatura y las artes, y muy especialmente en el caso de la vanguardia, puede hablarse de una ida y vuelta, pero que esta vez comienza su viaje con retorno unas veces a este lado del Atlántico y otras de aquél. En lo que atañe al período histórico que aquí nos interesa, es innegable que la evolución de la literatura hecha en la Península Ibérica desde finales del siglo pasado hasta la generación del 27 es incomprensible sin la figura de Rubén Darío. Hemos tenido ocasión de referirnos a la importancia que las opiniones de Darío respecto del futurismo tuvieron en la literatura mexicana y otro tanto podría decirse en el caso español. Para la generación de los estridentistas, la asimilación de las tendencias de vanguardia está indisolublemente ligada al ajuste de cuentas con el modernismo rubeniano y con su reflejo mexicano: el Ateneo de la Juventud. También para el Ultraísmo español la creación de su propia poética va ligada al abandono, tan radical como es necesario tratándose de una influencia tan honda, de los postulados del novecentismo.

Así mismo, en el caso de Vicente Huidobro, a quien hemos de considerar como figura central de la siguiente generación literaria, y cuyo papel en la conformación del Estridentismo hemos remarcado, podría hablarse de un ida y vuelta. El simple repaso de algunos datos biográficos nos permite dar cuenta de su papel como puente entre las vanguardias europeas y las de lengua castellana. Hemos explicado anteriormente cómo su artículo de 1914, "El futurismo", publicado en Santiago de Chile en respuesta a Marinetti, supuso un primer paso en el abandono del modernismo y en la asunción de planteamientos ya claramente vanguardistas. En julio de 1916 proclama en una conferencia dictada en el Ateneo de Buenos Aires su *Creacionismo* que significa su ruptura definitiva con las influencias de Rubén Darío. A finales de ese mismo año, Huidobro se establece en París donde entra en contacto con las figuras más representativas de la vanguardia: entre otros con Max Jacob, Paul Dermée,

Picasso, Juan Gris y Delaúnay. Dos años después, se establece en Madrid influyendo de forma decisiva en el por entonces naciente Ultraísmo. Su presencia en España viene a sumarse a la de un escogido grupo de artistas que confluyen, principalmente en Barcelona, huyendo de la Primera Guerra Mundial, con lo que su poesía constituye en este momento uno de los ingredientes fundamentales del cúmulo de diversas influencias que sintetizará el Ultraísmo. En Madrid publica cuatro libros de poemas, dos en castellano: *Ecuatorial y Poemas árticos* (1918) con los que según opinión de Octavio Paz *comienza la vanguardia en castellano* (Paz, 1974, 184). Partiendo de esta afirmación de Paz, Schwartz, (1991, 66) hace de dos jóvenes hispanoamericanos como son Huidobro y Borges *los dos poetas responsables de la difusión de la nueva lírica que iría a convertirse en el ultraísmo español, asimismo representado por Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos-Assens y otros seguidores como Gerardo Diego y Juan Larrea*. El mismo Huidobro señaló años más tarde su influencia sobre el Ultraísmo aunque de forma que quizás por su tono despreciativo podría necesitar de matizaciones (Huidobro, Vicente. "La actual literatura en lengua española", carta abierta a Paul Dermée, publicada originalmente en francés en *L'Esprit Nouveau. Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine* 1, nov., 1920, pp. 111-113, recogida en Schwarz, 1991, p. 78): ... *en cuanto al ultraísmo, me parece una degradación o mala asimilación del creacionismo*.

Pero si la influencia de Huidobro y Borges fue determinante en el surgimiento de la vanguardia española en lengua castellana¹¹ se debió al hecho de que cada uno de ellos era portador de novedades que traían en sus maletas de más allá de los Pirineos. En el caso de Huidobro se trataba de su ya referido contacto con la vanguardia parisina y en el de Borges de su relación con el expresionismo alemán resultado de su estancia en Zurich, en donde reside con sus padres y con su hermana Norah durante la Primera Guerra Mundial. Por tanto, en el caso de estos dos poetas como en el de Rubén Darío o en el de otras figuras representativas de la vanguardia de ida y vuelta como Barradas, Torres García o el mismo Diego Rivera, no puede afirmarse que su estancia en España marcara su obra con alguna impronta de españolidad. Antes al contrario, traen consigo

¹¹ Como se aclarará más tarde, en el caso de la vanguardia en lengua catalana existieron otros canales de difusión de las vanguardias europeas por lo que la influencia de Huidobro y Borges debe circunscribirse al círculo de Madrid, a su vez personalmente vinculado con el de Sevilla, la segunda ciudad del ultraísmo español. No obstante, también en el caso de la literatura y las artes plásticas catalanas puede hablarse del mismo fenómeno de ida y vuelta entre Cataluña e Hispanoamérica y del mismo papel difusor de la vanguardia europea jugado por sudamericanos como Torres García y Barradas.

de Europa un cosmopolitismo, que producirá a su vez en España el abandono de los intentos regeneracionistas y de las preocupaciones en torno a la esencia de los español que presidieron la vida cultural del país desde la independencia de las últimas colonias. La influencia de estos sudamericanos difusores de la vanguardia europea tampoco dio lugar en España a una especial vocación hispanoamericana, sino que vino a ser germen de un universalismo volcado hacia lo europeo para el que los temas y las formas de las culturas americanas son asimiladas en el contexto de la atracción que en Europa se siente en esos momentos por las *otras culturas*. Quizás con la única excepción del manifiesto publicado por Siqueiros en la Barcelona de 1921, que partía del convencimiento de que una misma problemática dominaba la situación artística en España y en Hispanoamérica, la ida y vuelta de las corrientes modernizadoras europeas de un lado al otro del Atlántico no dio pie al surgimiento de una conciencia de unidad hispanoamericanista en la península hasta la publicación en 1927 del manifiesto de Guillermo de Torre: "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". Esta afirmación no cuestiona el hecho de que efectivamente la literatura y las artes en España estuvieron fuertemente influenciadas por los poetas y artistas americanos, simplemente constata que tal influencia no se convirtió en tema de reflexión teórica ni cristalizó en un proyecto cultural hispanoamericanista. La transcendencia histórica de los poetas y artistas de ida y vuelta estriba precisamente en aproximar la literatura castellana y las corrientes modernizadoras europeas, de manera que España no es tanto exportadora de bienes culturales propiamente españoles, ni receptora de influencias latinoamericanas, como puente de conexión entre Europa y América. España es un lugar en el que los espíritus sudamericanos más europeístas encuentran posada y fonda en su exilio parisino de la Primera Guerra Mundial, y dónde tropezarán con un ambiente que, como el de sus países de procedencia, se debate entre el reinado del modernismo decadente y la aparición siempre problemática y débil de los nuevos movimientos de vanguardia¹².

¹²La evolución de la obra de Diego Rivera a lo largo de sus distintas estancias en España puede ser un exponente perfecto de este proceso de abandono de los temas del costumbrismo español y de la progresiva asimilación de una estética universalista. Desde su primer viaje a España en 1907 y hasta su participación en la exposición de la Societé des Artistes Independants en el París de 1913, se siente atraído por los temas y los estilos predominantes en la esfera artística del país influenciado por Chicharro, Zuloaga y en última instancia por el Greco. Pero, pocos años después, su obra pasará a ser modelo de apropiación hispana de la vanguardia parisina, paradigmáticamente en su *Paisaje zapatista* de 1915, prototipo del ideal modernizador que empieza a imponerse en el círculo de artistas y críticos de las tertulias del *Pombo*. Ramón Gómez de la Serna, organizador en 1915 de la exposición *Los pintores íntegros* en el Salón de Arte Moderno madrileño, se felicita en su *Automoribunda* del

Podemos concluir, por tanto, aplicando la imagen del viaje de ida y vuelta a la relación que se establece entre los españoles o los latinoamericanos por un lado y los grandes centros exportadores de la cultura de vanguardia como París, Italia o Zurich (en el caso de los hermanos Borges) por el otro. Si bien en un primer momento el impacto del descubrimiento de la nueva estética parece significar el abandono de la cultura de origen, en cuanto cada uno de los autores madura para producir una poética personal, reaparecen los rasgos de una identidad cultural que permaneció siempre latente. Tal es el caso, por ejemplo, de Jorge Luis Borges al aplicar el lenguaje vanguardista al paisaje de Mallorca o de Buenos Aires, o al pasar del desagrado por el provincianismo bonaerense a la exaltación de los rincones modernistas de su infancia, el de su hermana Norah que parece abandonar el expresionismo abstracto para dibujar un Buenos Aires de fuerte sabor criollo, el de un Diego Rivera que "regionaliza" el Cubismo en su *Paisaje zapatista*, el de un Barradas que parece abandonar la atracción por la gran urbe y sustituirla en sus retratos de Luco de Jiloca por una relectura de la España campesina. España significó, pues, para estos artistas latinoamericanos, como América para los españoles, un laboratorio en el que experimentar la apropiación de un lenguaje de vocación universal y su transformación en el seno de una tradición cultural diferenciada. Un viaje con itinerarios diversos entre la identidad y la diferencia.

escándalo provocado por la muestra del *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, pintado por Rivera con ocasión de la citada muestra. Este retrato simboliza perfectamente la coalición entre Rivera y Gómez de la Serna en sus embates contra la tradición y la repercusión en el círculo vanguardista madrileño de las innovaciones formales que Rivera trae de París.

3.1.2.- El Ultraísmo en *Actual n° 1*.

Las consideraciones que venimos haciendo nos permiten aclarar que las influencias del Ultraísmo español y de la vanguardia catalana sobre el Estridentismo no imprimieron en éste un carácter de escuela. En el caso de la vanguardia catalana esto se debió, quizás, al hecho de que careció de un liderazgo claro como el que representaron en el Ultraísmo español Cansinos Asséns o Guillermo de Torre y a que estuvo organizada más en torno a revistas de carácter abierto y plural que siguiendo las obediencias de un grupo compacto. En el caso del Ultraísmo, mostraremos las circunstancias que hicieron que su papel respecto del Estridentismo fuera de un lado el de transmisor de las nuevas corrientes literarias europeas y, de otro, que antes que hablar de un Ultraísmo acabado que influye sobre un Estridentismo incipiente, debemos hablar de dos movimientos en gestación enfrentados a problemas de identidad y consolidación bien similares.

En consonancia con este papel difusor de la vanguardia europea que tuvo el Ultraísmo, encontramos la primera prueba de su influencia en el Estridentismo en *Actual n°1* en donde aparece como cauce difusor de la poesía de Apollinaire y Cendrars. En su epígrafe VIII y después de ensalzar *las propulsiones roto-traslatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro* Maples Arce cita a Cendrars para recoger su concepción de la simultaneidad, y lo hace por la versión del texto del poeta en el número 33 de la revista ultraísta española *Cosmópolis*:

De aquí, que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. (Il Profond aujourd'hui. Cendrars. Cosmópolis. Num. 33). En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.

Apollinaire y Cendrars, y particularmente su *simultaneismo*, constituyen, como anteriormente hemos señalado, los referentes fundamentales de la poética estridentista. Por otro lado, en la comprensión de éste concepto, Maples recurre a la comparación con las imágenes de la plástica: en primer término, las emociones personales se positivizan gracias a los nuevos procedimientos técnicos como la imagen fotográfica sobre el papel; en segundo, el

procedimiento del poeta para la expresión de las emociones personales se compara al del pintor cubista que fija sobre una misma superficie, simultáneamente, los distintos planos, haciendo coincidir en el vértice los distintos sentimientos que componen la vivencia de la propia subjetividad. En estas líneas Maples ha sabido captar la íntima vinculación que en la estética del Orfismo se establece entre la imagen poética y la plástica; y sin duda también esta declaración teórica puede considerarse como la primera fundamentación de la producción pictórica y gráfica del Estridentismo como más tarde tendremos ocasión de exponer.

La importancia de *Cosmópolis* en la formación del ideario estético del fundador del *actualismo* ha sido señalada por él mismo en sus memorias y puesta de relieve por Fauchereau: (1992, 72) la publicación en esta revista de uno de los poemas de Maples abre un cauce privilegiado para la recepción en México de los principales manifiestos y publicaciones de la vanguardia a través del cual Maples pudo tener conocimiento de los orfistas. En todo caso, el Ultraísmo juega un papel transmisor y nunca sirve como modelo a trasplantar. En su libro de memorias *Soberana juventud* escrito en 1967 Maples rememora sus primeros vínculos con Europa:

De Francia y de Italia me llegaban libros y reproducciones que yo leía con mucho interés. Marinetti me envió sus manifiestos futuristas y algunas monografías ilustradas de pintores de su movimiento: Boccioni, Severini y Soffici. De Francia recibía revistas y libros de Pierre Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Pierre Albert-Birot, Philippe Soupault; me puse en contacto con alguno de ellos (...) En algunas de sus publicaciones aparecían cuadros de Picasso, Juan Gris, Braque y algunas otras pinturas que yo mostraba a mis amigos. (Maples 1967, 124)

Además del papel que *Cosmópolis* desempeñó como cauce de difusión de la vanguardia europea, ha de resaltarse la influencia de Guillermo de Torre y de su *Manifiesto Vertical*, publicado en 1920 como suplemento nº 50 de *Grecia*. Algunas de las expresiones que Maples utiliza en su *Actual n°1* proceden de este manifiesto, como se hace particularmente evidente en el siguiente fragmento del epígrafe XII, que anteriormente hemos comentado en relación a las diferencias entre el *actualismo* de Maples Arce y el Futurismo de Marinetti:

Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente;

atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo. Ya Walter Conrad Arensberg, lo exaltó en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas sólo vivirían seis horas; y amemos a nuestro siglo insuperado. (Schneider, 1985, p. 46)

De entre estas líneas merecen ser destacados varios aspectos. En primer lugar, los términos *vertical* y *meridiano* remiten directamente al manifiesto de Guillermo de Torre, en el que son utilizados profusamente y en el que adquieren una importancia central. En segundo término, la noción estridentista del tiempo, la máxima actualista *nada de retrospección, nada de futurismo*, aparece vinculada a la metáfora de la *vertical* del español y a su concepción del yo y de la temporalidad: *instante y yo que son siempre el mismo, y renovado siempre*. En tercer lugar, nos encontramos con una curiosa vinculación entre Guillermo de Torre —que no es mencionado—, y Arensberg, cuya noción de la temporalidad es recogida explícitamente. A partir de estas tres ideas, trataremos de desentrañar el sentido de la influencia de Guillermo de Torre en los orígenes del Estridentismo.

Respecto a la adopción de términos del *Manifiesto Vertical*, parece claro que la expresión de Maples *en el vértice estupendo del minuto presente*, es transcripción casi literal de la de Guillermo de Torre *en el vórtice de nuestro instante ultraico*. Además, otros términos de *Actual n° 1* parecen ecos del mismo manifiesto como es el caso de: *novidimensional o noviestructural, multánime o simultáneamente unánime* y la referencia a los anuncios de señoritas de compañía que se repiten en la proclama de Maples y en otros escritos estridentistas como *La señorita etc.* También la disposición tipográfica (en vertical) del título y del último párrafo encuentra su correlato en la disposición vertical de la palabra "éxito" en el manifiesto de Maples. Partiendo de la afirmación de Schneider (1970, 28), que declara haber encontrado noticias bibliográficas de la recepción en México de *Grecia*, y de la asombrosa similitud entre estas expresiones, bien puede suponerse que Maples tuvo acceso al último de sus suplementos, en el que se publicó el manifiesto vertical.

Pero no sólo se repiten estos términos, también las ideas centrales del *Manifiesto Vertical* reaparecen en *Actual n° 1*. La primera está unida a la imagen del vértice, que en el manifiesto de Guillermo de Torre se convierte en metáfora de la temporalidad y que va a servir para construir el *actualismo* estridentista, el rechazo de toda forma de pasatismo o de futurismo. Así, en el epígrafe que de Torre titula *síntesis panorámica*, este *vórtice de nuestro*

instante ultraico, este nuevo hombre ultraísta, *Hombre Vertical que se despliega alado abrazando los continentes*, se presenta como único sujeto capaz de *vislumbrar la síntesis afranjada de esta hora multiédrica, polirrítmica y multánime*. Vértice de una antena en la que confluyen todas las perspectivas y en el que se condensan todos los instantes, el Yo de Guillermo de Torre es referencia fundamental para la concepción estridentista del sujeto y de la temporalidad poéticas: la subjetividad del poeta como forma de conocimiento no discursivo construido a partir de la yuxtaposición de instantes, de ahora, de unidades básicas y primigenias de conciencia.

Pero tampoco acaba aquí el potencial de la imagen del vértice, que se convierte también en metáfora de la síntesis entre los distintos *ismos* que tanto de Torre como Maples pretenden: el vértice como eje en el que se funden las diversas influencias y a partir del cual se irradian con nueva fuerza. Algunas de las definiciones del Ultra en el Manifiesto Vertical recurren al vértice como imagen de síntesis: *Ultra: Vértice de fusión e irradiación donde convergen y se ramifican todas las intenciones superatrices que propulsan los aristos vanguardistas*. O también: *En nuestro vértice equidistante desembocan las angulares corrientes estéticas de vanguardia*. La misma voluntad de Maples por encontrar una *síntesis quintaesencial* de la vanguardia, preside la apropiación de Guillermo de Torre de los distintos *ismos* en el epígrafe significativamente titulado *pirotécnica teórica*: el Futurismo, el cine americano, el retorno a lo primitivo del arte negro, el Cubismo, el Creacionismo y Dadá. En el mexicano, como en el español, la síntesis se levanta sobre dos pilares básicos: la antedicha concepción del sujeto y del tiempo y la noción de Creación. Hemos visto cómo el Hombre Vertical sintetizaba vivencias simultáneas y múltiples y ahora vemos cómo la voluntad de crear un mundo poético nuevo y no sólo de reflejar el mundo real se convierte en la característica que aúna todas las escuelas de vanguardia:

Pues hastiado del eterno espectáculo, que al reflejarse en los lisos espejos literarios, ofrece el orbe marchito, el nuevo lírico perfora líneas aferentes de insólitas perspectivas enespaciales. Y este anhelo es simultáneamente unánime. Así, en todos los poetas contemporáneos de vanguardia, sinfrónicamente enlazados por idearios consanguíneos, surge, como el vértice más cardinalmente buido de sus cerebraciones superatrices el anhelo divino o demiúrgico de crear líricamente un orbe de imagenes o representaciones impolutas. O sea, vivificar, re-crear intraobjetivamente al fundirse en el crisol lírico sus emotivos subjetivismos abstractos con las concrecciones externas los elementos

nucleales del Kosmos, para componer una nueva totalidad frutal estética.

La *síntesis quintaesencial* de la vanguardia de Maples y la *unanimidad simultánea* que De Torre descubre en *todos los poetas contemporáneos de vanguardia* implican ambas un abandono de la tradición literaria inmediata para producir, dicho en palabras del segundo, *una anamnesia* y una *purificación ingenuista*, al tiempo que un rechazo de la mimesis para componer una nueva realidad intraobjetiva. También en ambos, el rechazo de la fragmentación de la vanguardia es rechazo de la obediencia a una escuela y sólo admite una autoridad: la de la subjetividad del poeta.

Por último, recordemos que el citado epígrafe XII de *Actual* yuxtapone las figuras de De Torre y Arensberg: el yo vertical renovado siempre y los poemas hechos para vivir sólo seis horas. ¿Es esta una idea original de Maples?, ¿cuál es la razón que permite vincular a ambos autores? Para responder a estas preguntas analizaremos en primer lugar el sentido de la influencia de Arensberg en *Actual n° 1*, seguidamente mostraremos que la noción del tiempo del poeta americano marcó a ambos de forma determinante y que incluso es probable que algún texto de Guillermo de Torre estuviera en el origen de la lectura que Maples hace del poeta dadaísta. Señalaremos también la fundamental diferencia en la interpretación que uno y otro hicieron de americano, particularmente, en lo que se refiere a su posición respecto a la tradición literaria.

La impronta de Arensberg en *Actual n° 1* se manifiesta en dos aspectos fundamentales: la noción de la temporalidad y el nihilismo. La vivencia del *minuto presente*, tiempo del ahora y de la instantaneidad, renovación constante de un tiempo intensivo fuera del discurrir del tiempo, se convierte en el referente fundamental del *actualismo* estridentista por oposición al tiempo lineal y finalista (sea hacia atrás o hacia adelante) de nostálgicos y futuristas. Arensberg se convierte con esto en la primera influencia dada en el Estridentismo, reconocida explícitamente en el epígrafe XIII del mismo *Actual n°1*:

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". Es síntesis de una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada.

Por otro lado, el Estridentismo es, la afirmación de Maples es contundente, transcripción del nihilismo dadaísta de Arensberg. Un nihilismo que se justifica por la necesidad (estratégica podríamos añadir) de una radical negación de la cultura dominante: es el arma más eficaz contra el conservadurismo. *Actualismo* significa entonces renovación constante y continua provocación frente a lo establecido. El *actualismo* se convierte así en *estridentismo*: negación y destrucción ruidosa y vociferante de la tradición inmediata.

Si esta es, en síntesis, la lectura maplesiana de Arensberg, ¿cuáles serían sus similitudes con la de Guillermo de Torre? La comparación se hace fácil si consideramos un fragmento de su artículo "Literaturas novísimas" publicado precisamente en *Cosmópolis* y justo nueve meses antes de la aparición del primer manifiesto estridentista. (Guillermo de Torre, "Literaturas novísimas" en *Cosmópolis*, Madrid, marzo 1921, pp. 438 y 439, recogido por Brihuega, 1982 2ª, pp. 269-271). Es probable que Maples tuviera conocimiento de este artículo en el que De Torre comenta el manifiesto de Arensberg, "Dada es americano", publicado en el nº 13 de *Littérature*, lo cual haría de *Cosmópolis* el vehículo de transmisión entre París y Ciudad de México; también pudiera ser que Maples conociera el citado número de la revista francesa de lo que cabría concluir que Ultraísmo y Estridentismo surgen a un tiempo y a partir de los mismos referentes. En todo caso las similitudes entre los fragmentos de *Actual n°1* citados y algunas de las ideas de De Torre son sorprendentes y hacen plausible la hipótesis de que Maples tuviera conocimiento directo de su artículo:

En el célebre número 13 de Littérature, y entre el conjunto abigarrado de gesticulantes manifiestos, destaca gratamente a nuestras miradas el titulado "Dadá es americano", y original del yankee Walter Conrad Arensberg, donde también afirma que el cubismo ha nacido en España, y que las verdaderas obras dadás sólo deben vivir seis horas. Y sostiene certeramente que: "Dadá es el representante mundial de todo lo que es joven, viviente y deportivo". He ahí el verdadero aspecto que nos agrada y marca nuestra tangencialidad fragmentaria con este Movimiento. (...) Objetarán algunos que esto no significa nada en relación con las promesas que tamañas negaciones implican en compensación. Más tampoco significa nada la otra "nada" oficial que nos invade, o las novedades apócrifas que algunos aceptan como ha dicho certeramente Lasso de la Vega en estas mismas páginas. (Guillermo de Torre, 1921).

Dejando al margen el nacionalismo que le lleva a destacar el hecho de que Arensberg reconozca la españolidad del Cubismo, sus opiniones coinciden con las que expondría Maples: primero, dadá representa en el momento la juventud y la renovación de la literatura; y, segundo, la alternativa dadá es puramente negativa: *Dada no significa nada*, y su pretensión es la de denunciar la nada de la literatura dominante. Sin embargo, las diferencias entre las recepciones ultraísta y estridentista de Arensberg radican en que, mientras que Maples asume plenamente los postulados del norteamericano, De Torre aclara que su simpatía es resultado tan sólo de una *tangencialidad fragmentaria*. Guillermo de Torre se distancia del Dadaísmo a partir de algunas consideraciones que le alejan de la posición estridentista para acercarle a las de aquellos modernistas que, como Amado Nervo en sus críticas al Futurismo, saludaban la renovación de la literatura que las vanguardias imponían, pero rechazaban su radicalismo y su carácter exclusivamente negativo:

Todos los artistas potentes han de seguir esa trayectoria: tras la iniciación destructora, la gesta creatiz. Quizás algunos y entre Dadá habrá sus víctimas se detengan en la primera etapa. Más no importa. Recordemos estas fuertes palabras de Pío Baroja en Paradox, Rey: "Destruir es transformar. Y algo más. Destruir es crear." De ahí que, aun reconociendo sólo el ímpetu destructor, quede justificado el Movimiento Dadá. Diversas interrogaciones nos asaltan respecto a la pervivencia de la obra negativa y cómo ha de influenciar el futuro. Más como ha gritado un dadá augural: "CONTINUARÁ EN LA GENERACIÓN SIGUIENTE".¹³

¹³Este esquema de la evolución de todo movimiento de vanguardia que pasaría del momento destructor al de creación nos obliga a revisar la afirmación de Brihuega, 1981, p. 238, que considera el artículo "Bengalas" en *Tobogán* nº VIII, 1924 como *la primera vez en que Guillermo de Torre enuncia su noción "teoría-orden" con la que siempre enjuiciará el tema de la vanguardia*. Este dato da fe de la prontitud con la que Guillermo de Torre se distancia de cualquier forma de radicalismo y se acerca a una recepción de la vanguardia similar a la de los tardomodernistas: la vanguardia como saludable momento destructivo sólo a condición de pasar a un segundo estadio afirmativo y de reanudación del diálogo con la tradición. Por otro lado, esta dialéctica destrucción-construcción está presente también en Huidobro, que en el manifiesto inicial de la revista *Creación: Revista Internacional de Arte* (Madrid, 1921-1924) afirmaba:

El período de destrucción ha terminado; ahora entramos en la época de creación. Nosotros llamamos a todos los constructores de todos los pueblos y les ofrecemos nuestras páginas. Es preciso demostrar a los públicos que estamos en presencia del más grande renacimiento del arte que jamás ha visto la historia.

Se trata, como vemos, de justificar el Dadaísmo (o de disculpar sus excesos) como estrategia puntual necesaria para renovar la literatura mediante la negación radical del pasado inmediato; pero, una vez cumplida su función, este radicalismo debe corregirse para evitar el riesgo de la negación nihilista. No hay, pues, en Guillermo de Torre, una verdadera intención de ruptura con la tradición o, matizando, la ruptura con el novecentismo no debe suponer una ruptura absoluta con la tradición de la literatura. En su desarrollo evolutivo el Ultraísmo se desmarcará en una primera etapa del modernismo adoptando innovaciones formales vanguardistas como el caligrama o el verso libre futurista, o el gesto destructor dadaísta, pero pronto postulará una vuelta a tradiciones anteriores para participar finalmente en el redescubrimiento de Góngora. En cierto modo, pues, el *retorno al orden* de la literatura española que suele fecharse en 1925 estuvo latente desde siempre en el Ultraísmo e incluso fue teorizado como un momento dialéctico esencial a la evolución de cualquier movimiento literario. En su concepción de las relaciones entre la literatura coetánea y la pretérita o la futura, Guillermo de Torre adopta una posición contraria a la máxima de Arensberg. Mientras que para el poeta dadaísta sus poemas sólo debían vivir seis horas, y mientras que Marinetti esperaba complacido ser destruido en pocos años por sus propios discípulos, Guillermo de Torre reclama una literatura de *pervivencia futura* o de *influencia en el futuro*. Es aquí donde el Ultraísmo se distingue claramente del *actualismo* estridentista y, cómo no, del Dadaísmo. Ya que De Torre considera que ha llegado el momento de un recambio generacional, que el *arte novísimo* (la pintura cubista y sus derivaciones) ha recorrido un proceso *evolutivo* y que *hemos atravesado la etapa destructiva* (270). Mientras que el Estridentismo se adhiere de forma entusiasta al dadaísmo de Arensberg, Tzara y Picabia, Guillermo de Torre desconfía de la posibilidad de que éstos mismos puedan aceptar el agotamiento del momento destructivo y protagonizar el giro hacia el constructivo:

Más acaso los dadás nativos Tzara y Picabia obstinándose en su prolongado malthusianismo, o negación a engendrar, se perpetúen en un burlesco nihilismo negativo. En cambio, los otros, ya se disponen a edificar con elementos nuevos obras personales. (271)

Es preciso demostrar que es ruptura enorme que hemos producido entre Ayer y Hoy tenía su razón de ser y estaba pletórica de gérmenes.

Éste es el ciclo de los creadores y de los hombres que tiene las manos llenas de semillas.

No hay término medio: Arriba o Abajo.

Sin embargo, y a pesar de esta hostilidad hacia el radicalismo dadaísta, Guillermo de Torre valora positivamente su impacto en la literatura europea. Por otro lado, los ultraístas españoles no siempre asumieron esta llamada al orden: hubo también un ultraísmo dadaísta en algunos discursos de Gómez de la Serna, en las *Veladas* organizadas en el Ateneo madrileño o en el salón Parisiana, así como en las posiciones de hombres como Lasso de la Vega. Por tanto, si bien las opiniones respecto del Dadaísmo pueden servirnos para explicar las diferencias entre Guillermo de Torre y Maples, es también este dadaísmo ultraísta el que puede ayudar a esclarecer el interés de los mexicanos por el Ultraísmo y la particular lectura que de él hicieron. Planteado de forma simplista pero gráfica, Maples se siente hermanado al Ultraísmo en la medida en que éste es percibido como expresión de las últimas tendencias de la vanguardia europea.

Schneider (1970, 27-29) ha estudiado las relaciones entre los estridentistas y los ultraístas españoles con anterioridad a la aparición de *Actual n° 1* aportando pruebas del conocimiento que del Ultraísmo se tuvo en México y que, como afirma, *data casi simultáneamente del surgimiento del estridentismo*. La primera prueba documental de la recepción del Ultraísmo en México sería el artículo del 11 de marzo de 1920 en *El Universal Ilustrado* que reproduce con el título de "Literatura ultraísta" un artículo de Antonio Martínez Cubero, colaborador en *Cosmópolis*, *Grecia*, *Cervantes*, *Los Quijotes* y *Ultra* con el pseudónimo de Antonio M. Cubero. Cubero participaría posteriormente en la Velada del Ateneo (Madrid, 30-X-1921), según se reseña en *Ultra* (n° 10. 10-V-1921). Schneider sugiere que el conocimiento que del Ultraísmo se tuvo en México fue *algo más de lo que he encontrado como referencia*. Pero, a pesar de haber encontrado noticias bibliográficas de las revistas *Grecia*, *Cervantes*, *Ultra*, *Cosmópolis* y *Tableros*, Schneider afirma que: *tampoco creo que Maples Arce tuviera, desde antes de su manifiesto, correspondencia directa con los ultraístas, pero pienso que conocía algunas de esas publicaciones, pues en el manifiesto Actual n° 1 (1921) menciona los nombres de Guillermo de Torre y Lasso de la Vega, en "Iluminaciones subersivas" y a un grupo de más de veinte españoles (Borges aparece dentro del grupo) en el "Directorio de Vanguardia* (28). Schneider localiza los primeros vínculos personales entre Maples y los ultraístas poco antes de la aparición de *Actual n° 3* (1922) y señala el papel difusor del Ultraísmo que pudo tener el poeta mexicano Alfonso Muñoz Orozco.

Sin embargo, el hecho de que en *Actual n° 1* Maples cite (44) al Cendrars publicado en el n° 33 de *Cosmópolis* y se refiera a la publicación de su poema "Esas Rosas Eléctricas" en el n° 34 de la misma revista (42), debe interpretarse, a mi juicio, como prueba de su conocimiento directo de la revista ultraísta y como un argumento de peso, aunque no concluyente, a favor de la existencia de vínculos personales con el Ultraísmo español que permitieron la llegada de las principales revistas del momento: *Grecia*, *Cosmópolis* y *Tableros*. La referida sospecha de Schneider (los contactos hubieron de ser más estrechos de lo que permiten asegurar las pruebas documentales) es absolutamente justificada. Algunos otros datos muestran un conocimiento bastante al día de las actividades de los ultraístas en España: en primer lugar Maples se refiere a la Velada del Parisiana, celebrada en el salón madrileño del mismo nombre el 28 de enero de 1921, y a la lectura durante el acto de un Manifiesto Yoista a cargo de *mi hermano espiritual Guillermo de Torre*; en segundo lugar, Maples cierra su manifiesto con la traducción literal de los primeros versos del poema de Salvat-Papasseit "Marxa nupcial", publicado en el poemario *L'Irradiador i el port de les gavines* el mismo año de 1921. No sabemos cuáles pudieron ser los cauces de Maples para acceder a estas noticias, pero tratándose de dos acontecimientos celebrados el mismo año de la publicación de *Actual n° 1*, debemos deducir que el contacto era fluido. De la Velada Parisiana pudo tener noticia por cualquiera de los múltiples comentarios que el evento suscitó en la prensa madrileña o por alguno de los escritos en que Guillermo de Torre reseñó el acontecimiento: "El movimiento Dadá", (en *Cosmópolis*, Madrid. I-1921), "Dadá al día", (en *Ultra*. Madrid. 20-II-1921), "Gestas y teorías del dadaísmo" (en *Cosmópolis*. Madrid. II-1921) y "El vórtice dadaísta", (en *Cosmópolis*. Madrid. III-1921). Aunque no podemos afirmar que Maples leyera éstos artículos, si parece plausible que las revistas del Ultraísmo español fueran uno de los cauces mediante los cuales tuvo acceso a las noticias sobre el Dadaísmo. Por otro lado, la profusión de notas y artículos sobre Dadá en estas revistas puede servirnos como un dato más que confirme nuestra tesis de que la lectura estridentista del Ultraísmo supo seleccionar los elementos más decididamente vanguardistas. No en vano, y a pesar de las diferencias en las opiniones respecto a la necesidad o no de un giro constructivo en Dadá, las revistas ultraístas fueron la principal vía de penetración de este movimiento en la literatura en castellano. Respecto a las vías de conocimiento del poema de Salvat-Papasseit, creo que lo más probable es que Maples pudiera leerlo en la revista *Tableros* (Madrid, 1921-1922) en la que Salvat publicó algunos de sus más recientes poemas.

En conclusión, los datos citados nos permiten sostener con plausibilidad la hipótesis de que Maples Arce tuvo acceso al menos a algunos números de *Cosmópolis* y al *Manifiesto Vertical* de Guillermo de Torre, publicado en un suplemento de *Grecia*, y cuyo eco en *Actual n° 1* ha sido señalado ya por Schneider (1970,.37).

En opinión de Schneider la influencia del Ultraísmo en el Estridentismo debe matizarse por el hecho de que aquél constituyó un movimiento cuya adscripción a la vanguardia europea resulta problemática. Opina que, a excepción de la revista *Ultra*, cuyo *auténtico vanguardismo le llega por su actitud dada*, el resto de las revistas del Ultraísmo *no tiene jerarquía ni ambiente verdaderamente vanguardista* (27). Nuestra comparación entre los fragmentos de "Literaturas novísimas" y de *Actual n°1* avala en cierta medida la opinión de Schneider ya que, si consideramos que el radical enfrentamiento a la tradición inmediata es una de las notas definitorias de la vanguardia, fragmentos como el de de Torre citado hacen problemática la adscripción del Ultraísmo a esta corriente. Sin embargo, las cosas no fueron tan sencillas y la problematicidad de cualquier catálogo de notas definitorias de la vanguardia y particularmente en los casos de la literatura y las artes españolas y mexicanas, nos obliga a matizar las afirmaciones de Schneider¹⁴. A pesar de que se detectan diferencias fundamentales en las recepciones del Dadaísmo de de Torre y Maples, el Ultraísmo fue lo suficientemente ambigüo como para permitir la aparición de una especie de Ultraísmo dadaísta que en cierto sentido compartiría Maples.

¹⁴Jaime Brihuega, al analizar la problematicidad del término "vanguardia" como noción historiográfica (1981, cap. I) expone las dificultades de aplicación al caso español de un término hecho a la medida de la vanguardia europea. Sin embargo, esto no le impide considerar (15) que: *Desde 1925 nadie puede ignorar el Ultraísmo como estación de la espiral vanguardista, y, más aún, la historiografía suele remitir el término vanguardia a sus orígenes pasando por ese libro con el que de Torre pensaba consagrarlo para el mundo de habla Hispana* (se refiere a *Literaturas europeas de vanguardia* de 1925). Brihuega toma como referente el que puede considerarse como primera revisión historiográfica del término vanguardia: (Poggioli 1964) como argumento para mostrar la importancia del Ultraísmo, y de Guillermo de Torre como su principal teórico, para la cabal comprensión de las vanguardias literarias y artísticas. Por tanto, a pesar de la excepcionalidad del Ultraísmo español, o precisamente por ella, debe considerarse como movimiento de vanguardia. El Ultraísmo cumpliría la que Brihuega considera (1981, pp. 71 ss. y 1977) primera condición de todo movimiento de vanguardia: *el suponer algún proyecto sustancial de modificación de la ideología dominante*. Partiendo de esta tesis, el distinto grado de radicalidad con la que Ultraísmo y Estridentismo se oponen a la ideología dominante se convierte en una cuestión fundamental para distinguir entre las posiciones políticas e ideológicas de ambos, pero que, en tanto cuestión de grado, no permite en modo alguno negar el carácter vanguardista del primero para atribuirselo al segundo.

Basta recordar los cuatro artículos de Guillermo de Torre citados y dedicados al Dadaísmo para hacer evidente que su posición no fue, en modo alguno, la de un rotundo rechazo. Revisando las afirmaciones de Schneider hemos de concluir, pues, que, aún concediendo con matices que efectivamente y a excepción de *Ultra* las revistas ultraístas no tuvieron *jerarquía ni ambiente genuinamente vanguardista*, si fueron cauce de difusión de la vanguardia europea y si permitieron la aparición de obras, gestos, proclamas y manifiestos que no pueden considerarse más que vanguardistas. La ambigüedad del Ultraísmo conduce a Schneider a afirmar que: *...ninguna escuela de vanguardia europea llegó a los excesos relativistas del ultraísmo. Más todavía, ninguna fue tan solemne, indecisa y tan falta de programa* (1970, 27). La ausencia de enunciados de principios o de fórmulas más o menos objetivas le lleva a declarar que las proclamas ultraístas son: *más bien exposiciones de una misma nota: exposición platónica* (1970, 27). Sin embargo, este relativismo es también muestra de un eclecticismo que permitió una síntesis de influencias de distintos *ismos* que se convertiría en modelo para Maples. Alguna otra afirmación de Schneider refleja un exceso de celo que le impide reconocer el carácter vanguardista del Ultraísmo español. Así ocurre cuando afirma (27) que: *...en definitiva el único vanguardista español verdaderamente poeta, Gerardo Diego, fue creacionista*. Aceptando la versión de Huidobro, que consideró siempre el Ultraísmo como una mala asimilación del Creacionismo y que sólo reconoció como auténticamente vanguardista a Gerardo Diego, Schneider adopta un criterio rígido que excluye a los que no fueron verdaderamente poetas, es decir, a la pléyade de redactores de panfletos, proclamas y manifiestos, de artículos críticos y periodísticos, sin los cuales, sin embargo, no puede concebirse lo que fueron los movimientos de vanguardia. La aplicación de este mismo criterio a la historia del Estridentismo excluiría gran parte de su producción literaria.

Si aceptamos relajar o ampliar el criterio de demarcación del objeto "vanguardia" convendremos en que las revistas ultraístas anteriores a la publicación de *Actual nº 1*, a pesar de que nacieron siendo modernistas y de que mantuvieron siempre una tensión quizás contradictoria entre el modernismo inicial y su progresivo vanguardismo, cumplen plenamente el cometido de agitar los ambientes literarios e intelectuales y de difundir las novedades de la vanguardia centroeuropea (la única que se ajustaría plenamente al criterio fuerte de demarcación). *Cervantes* (Madrid, 1916-1920) y *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920) estuvieron abiertas siempre a las novedades cubistas y dadaístas, publicándose en ésta última los que en opinión de Bonet (1995, 314) fueron los textos de Lasso de la Vega *más cercanos a Dadá*. La lista de los colaboradores

Europeos de *Grecia* incluye nombres como los de Pierre Albert-Birot, Apollinaire, Aragon, Breton, Cendrars, Jacob, Picabia, Reverdy, Ribemont-Dessaignes, Soupault y Tzara. Así mismo, *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922), la revista en la que colabora Maples y por tanto el más probable contacto con el Ultraísmo español, recoge colaboraciones de Huidobro, Apollinaire, Cendrars, Epstein y los dadaístas Paul Neuhuys y Clément Pansaers.

Dado que la difusión de estas revistas en México fue necesariamente restringida y fruto de contactos personales, es de suponer que probablemente algunas personas jugaran, gracias a su privilegiada vinculación personal con España, el papel de mediadores entre el Ultraísmo y la incipiente vanguardia mexicana. De entre la larga lista de intelectuales mexicanos que realizan el viaje de ida y vuelta entre el modernismo latinoamericano y la vanguardia europea debe destacarse el de Rafael Lozano, que dirigió la revista *Prisma. Revista internacional de poesía*, (París-Barcelona, 1922). La revista, de la que aparecieron ocho números, tenía una orientación renovadora incluyendo colaboraciones de López Velarde, el poeta más importante para la transición entre el tardo-modernismo y la vanguardia, y de los jóvenes que más tarde se conocerían como generación de Contemporáneos: Salvador Novo, Torres Bodet y Xavier Villaurrutia. En consonancia con la poesía del mismo Lozano la revista se mantuvo dentro de los moldes de la estética post-modernista, aunque ello no impidió que se convirtiera en órgano de información sobre la vanguardia parisina gracias a la amistad de su director con algunas de sus principales figuras. Además del papel difusor de la poesía mexicana y latinoamericana en general, Lozano jugó también un papel relevante en la difusión del Dadaísmo en México. Schneider ha remarcado la importancia de sus crónicas desde París, publicadas en *El Universal Ilustrado* en 1921 ("Marinetti y la última renovación futurista: el Tactilismo", 15-1-1921 y "El endemoniado Dada se adueña de París", 3-2-1921) y que dan cuenta de los ataques dadaístas a Marinetti. A pesar de las posiciones post-modernistas de Lozano y de que, consiguientemente, se opuso siempre al Dadaísmo, sus crónicas dieron cuenta cabal del dadaísmo contribuyendo a la difusión de sus doctrinas. En este punto la posición de Lozano refleja las mismas contradicciones que el Ultraísmo español. Su artículo "El endemoniado Dada se adueña de París" explica la aparición simultánea del Dadaísmo en Zurich y New York y presenta al movimiento como: *...la revuelta más absoluta e intransigente contra todo lo que existe. Directamente, es la oposición al Cubismo, al Futurismo y al sentido común.* Esta carta de presentación del Dadaísmo en México, como ultimísima tendencia de vanguardia y como opuesto al Futurismo de Marinetti hubo de ser, sin duda,

la mejor referencia para Maples. las noticias parisinas de Lozano fueron un cauce de información común para México y para España, pues publicó, también en *Cosmópolis*, varias crónicas que aportaron información al día sobre las actividades de Dadá en la capital francesa. Los ingredientes de las síntesis ultraísta y estridentista eran los mismos. Por otro lado, *Cosmópolis* era dirigida por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, hombre que, como la intelectualidad guatemalteca en general, estaba vinculado a los círculos literarios mexicanos. ¿Tuvieron Rafael Lozano y Enrique Gómez Carrillo contacto personal con Maples antes de la aparición de *Actual n° 1*? Tampoco podemos dar respuesta concluyente a esta pregunta, pero sí sugerir que la publicación del mencionado poema de Maples en *Cosmópolis* pudiera ser un indicio a favor de que tal relación existió y de que, quizás gracias alguno de estos dos poetas, se estableció el primer contacto personal entre Maples y los círculos ultraístas españoles. Si esto fuera así quedaría resuelta alguna contradicción evidente como la que encontramos en la reconstrucción que el mismo Maples hizo de su juventud cuarenta y cinco años más tarde. En *Soberana juventud* (Madrid, 1967), reconstruye la historia de sus contactos con la vanguardia española y europea afirmando que a partir de la aparición de *Actual n°1* entró directamente en relación con Enrique Gómez Carrillo, quien publicó su poema en *Cosmópolis* y con Guillermo de Torre, que le envió su *Manifiesto Vertical*, así como con Humberto Rivas, director de *Ultra*, o con los pintores futuristas italianos, los poetas franceses del círculo de Apollinaire y con Jorge Luis Borges. La contradicción es flagrante ya que si el contacto con Gómez Carrillo hizo posible la publicación del poema de Maples en *Cosmópolis* y siendo ésta anterior a *Actual n° 1*, el contacto con el guatemalteco hubo de ser anterior a la publicación del manifiesto fundacional del Estridentismo. El mismo argumento es válido en lo que respecta a la relación con Guillermo de Torre: si el *Manifiesto Vertical* influyó en *Actual n° 1* y fue enviado por de Torre, el contacto hubo de ser anterior a la redacción de la hoja volante estridentista.

Como conclusión podemos afirmar que la recepción estridentista el Ultraísmo y el conocimiento y apertura hacia el Dadaísmo que posibilitó fueron coherentes con todo un corpus teórico que, como he mostrado, fue construyéndose a partir de las influencias del modernismo americano, Vicente Huidobro, Apollinaire-Cendrars y un *actualismo* que responde al intento de desmarcarse de Marinetti pero asumiendo algunos rasgos de su poética. Quizás el carácter *relativista, indeciso y falto de programa* (Schneider 1970, 27) del Ultraísmo hizo de él un cauce adecuado para difundir las distintas influencias de la vanguardia europea desde una vocación sincrética y para difundirlas en

Hispanoamérica. Maples haría suyo entonces el espíritu del *Manifiesto Vertical* de convertirse en vértice de fusión e irradiación de la vanguardia. Sin embargo, como hemos visto, el dadaísmo ultraísta es ambiguo y problemático, en ocasiones el sincretismo ultraísta acaricia la idea de convertir a la nueva literatura en un clásico con lugar propio en la historia evolutiva y no rupturista de la literatura. Se trató, pues, a mi juicio de dos síntesis de la vanguardia claramente diferenciables y en este sentido opuestas.

3.1.3.- El Creacionismo de Huidobro en *Actual n° 1*.

Hemos concluido que la influencia del Ultraísmo en el Estridentismo no fue estrictamente ultraísta sino que fue tomada como síntesis de las innovaciones formales de la vanguardia europea. La síntesis ultraísta supuso pues un primer filtro de las influencias europeas y constituyó un impulso más para la construcción de aquel *futurismo americano* que Huidobro propusiera. Efectivamente, si el Ultraísmo interesó a Maples Arce porque englobaba las principales tendencias de la vanguardia, también habrían de interesarle las propuestas que, como la de Apollinaire o Huidobro, asumieron este mismo esfuerzo de síntesis y que constituían las fuentes directas del Ultraísmo. En realidad resulta muy complicado deslindar las influencias que el *orfismo* de Apollinaire y el *Creacionismo* de Huidobro tuvieron en la élite cultural madrileña: Huidobro es el introductor en castellano de la poética vanguardista que conoce en el París dominado por las propuestas de Apollinaire, y los ultraístas elaboran su propia poética partiendo de las posiciones de Huidobro y de la presencia en Madrid de algunos significados orfistas. Algunos datos más pueden reforzar nuestra tesis mostrando la coherencia de la posición estridentista y su deuda con el movimiento de oposición al Futurismo que encabezado por Robert Delaúnay y validado en última instancia por Apollinaire dominaba en Europa. En primer lugar, Delaúnay mantiene una óptima relación con los futuristas portugueses y españoles, particularmente con Ramón Gómez de la Serna, y también con el creacionista Vicente Huidobro y el ultraísta Guillermo de Torre que en su artículo de 1921, "Literaturas novísimas", anunciaba un próximo libro suyo sobre el pintor. No es extraño, por tanto, que a la proclama de Marinetti *un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia*, Maples yuxtaponga su *amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos*, de clara resonancia dadaísta e, inmediatamente, el *yoismo* de Guillermo de Torre y el canto de Huidobro a la *belleza actualista de las máquinas* (43). La presencia del matrimonio Delaúnay en España en esas fechas permitió, sin duda, un conocimiento directo de la obra plástica simultaneísta: exiliados en España en 1919, exponen ese mismo año en Bilbao en el *Salón de artistas vascos* y en 1921 decoran el salón *Parisiense* en un provocativo y escandaloso acto público ultraísta en Madrid. De este acontecimiento tuvo sin duda noticia Maples Arce (lo que confirma otra vez su buen conocimiento de la actualidad literaria y artística en España) pues se refiere a él y al manifiesto *yoísta* que Guillermo de Torre leyó con ocasión de esta muestra en el punto IIIº de *Actual n° 1*. Las revistas ultraístas fueron pues un cauce importante de transmisión de las actividades de los Delaúnay en su exilio español. Estos datos nos permiten ampliar el círculo de influencia del

movimiento que genéricamente denominó Apollinaire *orfismo* y que va concretando sus posiciones a partir del enfrentamiento entre Delaúnay y Boccioni en 1913. En su afán de agrupar los diversos movimientos de vanguardia, el mismo del que se reclaman los estridentistas, Apollinaire relaciona con el orfismo al lado de Robert Delaúnay a Delaúnay-Klerk, Picabia, Duchamp, Léger y Kupka (Osborne, (dir.) *Guía del arte del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1990, 1ª Oxford U. P., 1981)

Si como afirmamos anteriormente, la influencia del *futurismo americano* de Huidobro fue determinante en la formación de la estética estridentista y si, por otro lado, el enfrentamiento de Huidobro con el Futurismo de Marinetti encontró un aliado en Delaúnay, en los tiempos en que Huidobro colabora en España con los ultraístas madrileños y sevillanos, tenemos un corpus coherente de influencias para la constitución del Estridentismo a partir del esfuerzo de diferenciación respecto de Marinetti. Si tenemos en cuenta la inclusión de los dadaístas Duchamp y Picabia dentro del orfismo entenderemos que la recepción estridentista del Dadaísmo pudo integrar sus planteamientos en un marco coherente organizado en torno a la herencia de Apollinaire¹⁵. En esta compleja de red de relaciones personales la figura de Huidobro resulta esencial pues su presencia en España y su contacto con los Delaúnay, le convierten en centro de recepción y difusión de todo este círculo de influencias. Del mismo modo que Apollinaire pretende sintetizar las múltiples propuestas vanguardistas en torno al orfismo incluyendo en el seno de este movimiento a los primeros dadaístas, así también Huidobro lleva a Tzara a sus posiciones al afirmar: (Huidobro, Vicente, "El creacionismo" original francés publicado en *Manifestes*, 1925.

¹⁵Tampoco fue Maples Arce el primero que desde México vió en Apollinaire el maestro en torno al cual se organizaban las nuevas propuestas vanguardistas. Schneider (1970, 21) ofrece una reseña del artículo que con el título de *Guillaume Apollinaire, el Marco Polo del nuevo arte* publicó Ramón Vinyes el 9 de marzo de 1920, el mismo año de la publicación de *Actual n° 1*, en *Revista de revistas*. Apelando a su voluntad de modernidad y a su sentido de la tolerancia, Vinyes pretende difundir las novedades literarias europeas sin entrar a valorar definitivamente si consisten tan sólo en un *snobismo efímero* como irónicamente sugiere. En su intento de agrupar estas nuevas tendencias declara:

Sébase de una buena vez que el Maestro reconocido por todos los poetas que siguen la actual escuela "futurista" es Guillaume Apollinaire, quien en la pasada conflagración mundial ofrendó heroicamente su vida en los campos de Belona, en defensa de su dulce Francia.

Al lado de Apollinaire y formando la avanzada lírica que hoy ha perdido a su Maestro, se encuentran los nombres de Paul Dermé, Pierre Albert Birot, Max Jacob, Roch Grey, Pierre Reverdy, Jack Mercereau, A. Breton y Pierre Driue La Rochelle en Francia, y Luciano Folgore, Benozzo Stanza, Aldo Carra, Lino Cantarelli y Vicente Huidobro, en Italia. (Schneider, 1970, 21).

Reproducido en Vicente Huidobro, *Obras completas I*, pp. 731-740) *En Tristan Tzara encuentro poemas admirables que están muy cerca de la más estricta concepción creacionista*. Este Creacionismo de Huidobro puede servirnos como concepto central para dar cuenta de la poética estridentista y de su búsqueda de la *síntesis quintaesencial* de la vanguardia, pues, al igual que lo *órfico* en Apollinaire, el concepto de *creación* de Huidobro engloba y sintetiza el espíritu de la vanguardia. La huella de este concepto en el primer manifiesto estridentista se hace presente con el mismo sentido integrador que le concediera el poeta chileno.

En el epígrafe Iº de *Actual n° 1* Maples Arce inicia la exposición de los presupuestos estéticos de su actualismo con la afirmación: *La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros (...) La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incohercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista*. Para ejemplificar estas afirmaciones se refiere a algunos fragmentos de una de sus anticipaciones poemáticas novilatitudinales: *"Esas rosas eléctricas... (Cosmópolis n° 34)*. Pero la intención de Maples es además mostrar la coincidencia entre sus posiciones y las de Pierre Albert-Birot y Jean Epstein a quienes recurre en los siguientes términos:

Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear y no copiar. "Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente". En ese instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.

Al emparentar su propia obra, publicada en *Cosmópolis*, con los dos poetas citados, Maples nos muestra indirectamente el sentido de sus relaciones con el Ultraísmo español: en él convergen las influencias de la vanguardia parisina para cristalizar en las posiciones del Ultraísmo y del Creacionismo de Huidobro, los dos movimientos que colaboran y compiten en el terreno de la literatura en castellano. Efectivamente, y como es obvio, las tesis que Maples toma de Albert-Birot y de Epstein coinciden perfectamente con las del Creacionismo de Vicente Huidobro, por lo que, sin entrar en la batalla por establecer la originalidad de unos u otros en la que este último se empeñó, se nos muestra el carácter orgánico y coherente con el que las distintas influencias que recaen sobre el Estridentismo son retomadas por Maples Arce. Como

ejemplo del grado de coincidencia entre las posiciones de los franceses y de Huidobro bastará con comparar las formulaciones de aquellos tal y como fueron recogidas por Maples con el texto *La creación pura (ensayo de estética)*, publicado por Huidobro en francés en *L'Esprit Nouveau* el 7 de abril de 1921, es decir, pocos meses antes de la aparición de *Actual n° 1*. Haciendo un repaso histórico de la formulación de su *Creacionismo*, Huidobro explica su estética a partir de la contraposición entre imitación y creación y recurre a la imagen de la contraposición entre dos talentos principales en la historia de la literatura: el *Hombre-Espejo* frente al *Hombre-Dios*:

En una conferencia que di en el Ateneo de Buenos Aires, en julio de 1916, decía que toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios, y que al estudiar esta evolución uno veía claramente la tendencia natural del arte a separarse más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad, dejando atrás todo lo superfluo y todo lo que puede impedir su realización perfecta.

En el mismo artículo Huidobro recurre a la *Estética* de Schleiermacher de quien toma la siguiente formulación:

La poesía no busca la verdad o, más bien, ella busca una verdad que nada tiene en común con la verdad objetiva. El arte y la poesía sólo expresan la verdad de la conciencia singular.

Me parece que la simple contraposición entre los anteriores fragmentos de Huidobro y los de Albert-Birot y Epstein ahorran cualquier comentario¹⁶. Sin embargo, si merece la pena profundizar en el citado artículo de Huidobro para intentar aclarar el sentido profundo que hila los distintos apartados de *Actual n° 1* y que pueden mostrárnoslo como algo más que una mezcla ecléctica de influencias diversas. El esquema filosófico que Huidobro utiliza para sistematizar y sintetizar la historia del arte parte de la supremacía del *Yo* o

¹⁶Octavio Paz (1974, 201) ha señalado las similitudes entre el creacionismo de Huidobro y la poética de Reverdy y de Apollinaire: *Las ideas de Huidobro tienen una indudable semejanza con las que exponía entonces Reverdy: el poeta no copia realidades, las produce. Huidobro afirmaba que el poeta no imita la naturaleza, sino que imita su modo de operación: hace poesía como la lluvia y la tierra hacen árboles.* O también (167) ha remarcado la influencia de Huidobro en el ultraísmo: *A su vez, el ultraísmo español y el argentino son inexplicables sin Huidobro, que, por su parte, es inexplicable sin Reverdy.* Nuestra comparación con Albert-Birot y Epstein muestra las mismas semejanzas.

mundo subjetivo: Por tanto el sistema [se refiere a todo sistema artístico, a toda forma o estilo artístico] es el puente por donde los elementos del mundo objetivo pasan al Yo o mundo subjetivo. Por otro lado, si todo sistema es en esencia una traducción del mundo objetivo al subjetivo, cada uno de ellos se diferencia por los distintos modos de expresión mediante los cuales realiza esta traducción, es decir, por la técnica: En consecuencia, la técnica es el puente que se halla entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo creado por el artista. Por último, en su defensa de este Creacionismo de las artes frente a la imitación, Huidobro recurre a la comparación entre el artista y el mecánico: del mismo modo que el mecánico, cual moderno Prometeo, se convierte en Hombre-Dios para crear algo radicalmente suyo y no simple copia de la naturaleza; así también el artista hace creación pura:

¿Acaso el arte de la mecánica no consiste también en humanizar a la Naturaleza y no desemboca en la creación?

Y si se le concede al mecánico el derecho de crear, ¿por qué habría de negársele al artista?

Cuando uno dice que un automóvil tiene 20 caballos de fuerza, nadie ve los 20 caballos; el hombre ha creado un equivalente a éstos, pero ellos no aparecen ante nosotros. Ha obrado como la Naturaleza.

El hombre, en este caso, ha creado algo, sin imitar a la Naturaleza en sus apariencias sino obedeciendo a sus leyes internas.

En resumen tenemos que, para Huidobro, el arte es creación pura, que esta creación significa la primacía absoluta del yo frente a la naturaleza o a la realidad objetiva (apariencial) y que el triunfo del hombre sobre la naturaleza se opera mediante la técnica, técnica poética que Huidobro compara, y no caprichosamente, con la técnica del mecánico.

Sintetizada la posición de Huidobro, podemos ver ahora cómo sus tesis se retoman en *Actual n° 1*. Después de recoger en el epígrafe I° el *Creacionismo* de Albert-Birot y de Epstein, el epígrafe II° comienza afirmando que *toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado* y como corolario de esta premisa mayor, Maples afirma la necesidad de cambiar los medios técnicos al uso por ser inhábiles para la tarea de *traducir nuestras emociones personales*. Hasta aquí la posición de Maples coincide punto por punto con la de Huidobro: la tarea del arte es expresar la emoción subjetiva y para ello ha de utilizar la técnica más apropiada, el recambio de la estética modernista se hace necesario como actualización técnica para dar cabida a la expresión de nuevas emociones. El epígrafe III° comienza con la afirmación de Marinetti: *Un automóvil en movimiento, es más*

*bello que la Victoria de Samotracia. Las nuevas técnicas y los nuevos artilugios mecánicos se convierten en causantes de nuevas emociones. Comparados con el apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir y el amor efusivísimo por la literatura de los anuncios luminosos, la vieja poesía modernista no es más que organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas. En este mismo epígrafe, y a propósito del mencionado desprecio por la estética burguesa pseudo-lírica, Maples cita el manifiesto yoísta de Guillermo de Torre a quien denomina *mi hermano espiritual*. De nuevo, como en Huidobro, primacía del yo como sinónimo de la apertura hacia los nuevos medios técnicos y a su capacidad para producir y expresar nuevas emociones. Por último, en el epígrafe IV, Maples menciona al chileno para reivindicar la *belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes transtlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente*.*

Como conclusión podemos afirmar que, en primer lugar, las influencias de los diversos autores citados en estos cuatro primeros epígrafes de *Actual n° 1* (Albert-Birot, Epstein, Marinetti, Guillermo de Torre y Huidobro, pero también Max Jacob, Cendrars, Lucini, Buzzi, Cavacchioli, Verhaeren y Beaudin) no se yuxtaponen de forma caprichosa sino que se ordenan en un sistema coherente que vincula las nociones de creación pura y rechazo de la imitación, afirmación de la primacía del yo y conversión de los nuevos medios técnicos en motivo y cauce de nuevas emociones poéticas. En segundo lugar, podemos afirmar que, aún sin verificar documentalente el conocimiento directo del texto de Huidobro citado, la síntesis de la estética vanguardista de Maples coincide en lo fundamental con la llevada a cabo por el poeta chileno, a quien podemos considerar como centro aglutinador y sintetizador de las diversas vanguardias europeas en la literatura en castellano.

3.1.4.- La vanguardia catalana en *Actual n° 1*.

Así como las influencias del Ultraísmo español en el Estridentismo han sido puestas de relieve (Schneider, 1970), las de la vanguardia catalana no han sido estudiadas hasta el momento a pesar de que las principales figuras de la vanguardia literaria y plástica catalanas son citadas en *Actual n°1*. Parece que de entre el abultado número de citas y menciones que el manifiesto contiene éstas han pasado por alto. Sin embargo me parece significativo el hecho de que el primer manifiesto estridentista comience y acabe con sendas menciones explícitas al poeta catalán Salvat-Papasseit. En primer lugar (41), en el preámbulo del manifiesto, Maples Arce nombra a cinco poetas (Renée Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega y Salvat-Papasseit) cuyas *iluminaciones subversivas* han constituido los ingredientes de su *comprimido estridentista*. Aunque seguidos de un "etcétera", que sin duda está por la larga serie de nombres que irán apareciendo a lo largo del manifiesto, creo que el que al inicio fueran mencionados estos cinco autores un síntoma de cuáles fueron las principales influencias sobre Maples: la poesía francesa heredera de Apollinaire, las palabras en libertad de Marinetti, el Ultraísmo español y también Salvat-Papasseit. En segundo lugar, y aquí la referencia al poeta catalán es mucho más rica y significativa, Maples traduce algunos de sus versos que transforma en declaración poética estridentista:

Salvat-Papasseit, al caer de un columpio ha leído este anuncio en la pantalla: escupid la cabeza calva de los cretinos, y mientras que todo el mundo, que sigue fuera del eje, se contempla esféricamente atónito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos.

Es importante remarcar que estas líneas son cita textual del poema "Marxa nupcial", perteneciente al libro *L'Irradiador del port i les gavines*, publicado por Salvat-Papasseit el mismo año de 1921, lo cual muestra el conocimiento directo por parte de Maples de la ultimísima poesía de vanguardia catalana. Por otro lado, es significativo también el que con esta cita termine el manifiesto estridentista, lo cual le concede, a mi modo de ver, y como también la aparición de Salvat en las primeras líneas, una cierta importancia simbólica. Tampoco me parece simple casualidad el que la cita aparezca inmediatamente después de que Maples vuelva a referirse a Lasso de la Vega y a Renée Dunan en ese mismo epígrafe XIV de *Actual n° 1*. Como las canciones populares, el manifiesto estridentista comienza y termina repitiendo el mismo verso. La orgullosa afirmación del yo aislado del poeta de Salvat se yuxtapone así a la

reivindicación de Lasso de la Vega de la *gran risa* de Zaratustra opuesta a la *pesadez* de los viejos prejuicios morales y a la denuncia de Dunan: *la lógica es un error*. Los tres poetas son, pues, para Maples. Ejemplos de una actitud artística que *no se ha corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente* (*Actual n° 1, & XIV*). Modelos de elitismo deliberadamente provocador, los tres son también exponentes perfectos de la apertura cosmopolita que el Estridentismo defiende frente a los poetas del tardomodernismo nacionalista que *se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metíficas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquerías y rescoldos de fritanga* (*Actual n° 1, & XIV*).

Evidentemente, Maples conoce y traduce fielmente los versos de la "Marxa nupcial" de Salvat-Papasseit en los que leemos: *...i en caient del Trapezi he llegit un anunci a la pantalla: / escopiu a la closca pelada dels cretins*. También la imagen del *yo gloriosamente aislado y del mundo esférico que gira fuera del eje*, que encontramos en *Actual n°1*, fueron tomadas del mismo poema: en "Marxa nupcial" la pista de un circo, estrella hexagonal que irradia su luz como un faro, es la metáfora de un mundo que gira en torno a un eje cuyo centro ocupa el poeta: *la terra només gira perquè jo soc aquí i jo soc / un **PALLASO** qui agonitza*. Este movimiento del mundo es giro eterno como el de las manecillas del reloj (72) que con sus campanas-faro irradia su sonido y lanza al mundo el mensaje del poeta: *... i així seré immortal perquè d'aquí ha nascut el meu / **JO** dins el TOT*. Por último, la obra entera de Maples comparte la atracción que "Marxa nupcial" muestra por los nuevos medios técnicos: la proclama misma del poeta es un anuncio leído en la pantalla de un cinematógrafo que el poema reproduce en un caligrama. En su protesta contra el poeta tradicional, Salvat se identifica con los juegos malabares del circo y con el milagro de los anuncios luminosos, y el poema reproduce como caligrama el efecto visual de los rótulos luminosos dibujando, como rayos de un foco de luz, el nombre de Edison. Por último la metáfora del poema como irradiación de un faro se yuxtapone a la del cine para identificar a Edison y a Charlot como modelo del nuevo poeta: *Més m'estimo l'**EDISSON** i en **CHARLOT** que s'han tornat bessons per tal d'entrar en sèrio a la glòria del cel* (71-72).

Como vemos, el gusto estridentista por los anuncios económicos y los rótulos luminosos de cervezas o automóviles, en los que Schneider a visto con todo acierto una influencia de las revistas dadaístas, son también influencia de un Salvat-Papasseit recién llegado de París (1920) y entusiasmado por el metro y la estética de la gran urbe. Es de remarcar la coincidencia entre los elementos que Maples Arce toma prestados de Salvat-Papasseit y los que tomara del

Ultraísmo, el Dadaísmo o el Creacionismo. El *yoísmo* de Guillermo de Torre es complementario de la afirmación salvatiana del yo en torno al cual gira el mundo entero; la adopción de Edison y Charlot como figuras emblemáticas de la nueva poesía es coherente con la posición de Huidobro que ve en los nuevos descubrimientos técnicos la causa y el vehículo de nuevas emociones; la poética de la luz eléctrica está presente también en el Dadaísmo.

Pero también, y esto tiene importancia en el contexto de nuestra lectura del Estridentismo, la influencia de Salvat-Papasseit se deja sentir en un aspecto tan fundamental como el de la filosofía del tiempo: las figuras de Edison y de Charlot, alegorías de la modernidad para Salvat, lo son precisamente por mantenerse ajenos por completo al pasado, por ser expresión del momento actual, de una actualidad que vive el instante preciso: Salvat prefiere a Edison y a Charlot *car ells són ignorants de que venim d'ahir / d'abans d'ahir de l'altre abans d'ahir / i més d'abans encara* (72). La noción del tiempo (de lo que Maples llamaría *actualismo* o *presentismo*) se hace así fundamental en "Marcha nupcial" que acaba con la ya referida imagen del reloj y las doce campanadas en la que la última, dibujada en un caligrama, concentra la imagen del poeta como centro irradiador (*JO dins el Tot*) del mundo y como momento de cierre y disolución de la tradición.

Además de estas muestras de la influencia directa de Salvat en *Actual n°1* existe también alguna coincidencia que quizás pudo obedecer a la influencia del poeta catalán. Así es posible que la metáfora salvatiana del faro ("L'irradiador" en catalán) influyera en la adopción del nombre *Irradiador* para una de las revistas estridentistas, creada en 1923 en Ciudad de México, y de la que poco sabemos. Un nombre que, como hemos visto fue también metáfora de Guillermo de Torre y que Norah Borges plasmó en su grabado *ex libris* en el que Guillermo de Torre y Ballesteros, armado con un arco, lanza una flecha al horizonte desde una Torre.

Desconocemos también cuáles pudieron ser los cauces a través de los cuales Maples tuvo acceso al poema de Salvat, pero, sin duda, la influencia fue explícita y determinante. Tampoco sabemos si conoció otros poemas de *L'irradiador i el port de les gavines*, pero, de haber sido así, sería particularmente significativo el hecho de que escogiera precisamente este poema que por el recurso a los caligramas y a las metáforas maquinistas, a los anuncios luminosos y al cine, resulta ser el más claramente vanguardista de un libro que oscila entre el vanguardismo y un cierto giro de la poética salvatiana hacia el costumbrismo y la atracción por la canción popular catalana. Si Maples, eligió este poema desde un conocimiento más profundo de la obra de Salvat, y esto sólo puede ser una hipótesis, eligió con tino. Como en el caso del

Ultraísmo, la influencia de la vanguardia catalana no fue, por diversas razones, de escuela, sino que el capricho o el buen criterio hicieron que Maples Arce supiera apropiarse de algunas de sus ideas de forma selectiva y plenamente coherente con el resto de influencias españolas y europeas.

No es Salvat-Papasseit el único vanguardista catalán citado en *Actual n° 1*: también lo son los pintores J. Torres García y Rafael P. Barradas y el poeta José María Junoy (al que Maples se refiere como José María Yenoy). La influencia de éstos en el manifiesto es menor como lo indica el hecho de que aparezcan tan sólo en la larga lista del "Directorio de vanguardia" pero no sean citados en el texto del manifiesto.

Pero, ¿por qué precisamente estos cuatros nombres? De nuevo sólo podemos establecer en este punto hipótesis que se sustentarán en las analogías entre las posiciones de alguno de ellos y las del primer estridentista. Fruto quizás del azar con el que llegaban a México las noticias literarias de la península ibérica, la aparición de estos cuatro nombres da cuenta perfectamente de lo más importante de la vanguardia catalana, pues se trata de cuatro figuras fundamentales para la vida de sus principales revistas, quizás el medio a través del cual Maples tuvo noticias del ambiente literario y artístico barcelonés. Salvat-Papasseit fue el director de *Un enemic del poble*, revista que publica dieciocho números entre 1917 y 1919 y de *Arc-Voltaic*, publicación de una sola entrega que salió a la luz en 1918 y cuyo subtítulo era a un tiempo manifiesto e índice de su contenido: *Plasticitat de Vertic. Formes en emoció y evolució. Vibracionisme d'idees. Poemes en ondes hertzianes*. Junoy, quien en 1912 había publicado el que, en opinión de Brihuega, (2ª, 1982, 31) fue el primer artículo *al margen de las crónicas gacetteras* que dio cuenta en España del Cubismo, fue el primer director de la revista *Trossos*. Nacida en 1917, la revista fue una vía segura de penetración del Futurismo en Cataluña. En ambas revistas colabora Torres García ilustrando las páginas de *Trossos* y publicando algunos de sus textos doctrinales en *Un enemic del poble*; mientras que Barradas colabora con su obra gráfica en la segunda.

Pero, si tomamos como muestra el único número que *Arc-Voltaic* llegó a publicar, podremos reconstruir el universo común a estos cuatro grandes de la vanguardia catalana. Como señalábamos, el mismo subtítulo da cuenta de los ingredientes de la síntesis: *emoción, evolución y vibracionismo* son los conceptos principales del pensamiento de Torres García; *Poemes en ondes hertzianes* avanza el título del primer libro de Salvat publicado en 1919, inspirado por el gusto futurista por los nuevos medios técnicos y dedicado al

físico alemán Hertz¹⁷; aparece un dibujo *vibracionista* de Barradas, se reedita el manifiesto de Torres García *Art-Evolució* y una versión de un texto de P. Reverdy. Por último, se anuncia la versión francesa de la *Oda a Gunemeyer* de Junoy, poema dedicado a un héroe de la aviación francesa muerto en combate y que es, en opinión de Ferran Gadea i Gambús, (prólogo a la edición de los manifiestos, caligramas y poemas vanguardistas de Salvat-Papasseit, Tàndem, Barcelona, 1994) *el primer caligrama en lengua catalana de inspiración netamente vanguardista*. En conclusión y resumiendo con Gadea los principales temas de *Arc-Voltaic*:

"Arc-Voltaic" recull diferents aspectes avantguardistes: la col.laboració plàstica/literatura, la inclusió de manifestos, la difusió de idees i proclames i un cert cosmopolitisme evidenciat en l'us de llengües diferents. I finalment, un to revolucionari que és comú al cal.ligrama "social" de Salvat com a la proclama de Torres-García, o a la nota que anuncia la versió francesa de L'Oda a Gunemeyer de Junoy...

Si el título del poema de Salvat, *Irradiador*, pudo inspirar el de la revista estridentista del mismo nombre, *Arc-Voltaic* pudo ser referente para las revistas estridentistas. Tal influencia no fue, como también señalábamos en el caso del Ultraísmo, la influencia dogmática de una escuela definida, sino muestra de un espíritu cosmopolita, abierto a las inovaciones francesas e italianas y no exento de contradicciones. A mi modo de ver lo significativo de esta influencia catalana, probada en el caso de Salvat e hipotética en el caso de los otros tres, es que los autores catalanes citados fueron transmisores de la poética *creacionista* (tomando este término en sentido amplio y no necesariamente en el que le da Huidobro), del interés por las máquinas y los nuevos descubrimientos técnicos (el cine, los anuncios luminosos, las ondas hertzianas), de la intuición poética y del individualismo del artista, del irracionalismo y del aristocraticismo de Nietzsche, y de una noción de tiempo, probablemente de inspiración bergsoniana, en la que el tiempo-ahora se opone al tiempo homogéneo y vacío de la física newtoniana, quintaesencia de la concepción moderna de la temporalidad. Precisamente en torno a esta noción del tiempo hemos intentado

¹⁷*Poemes en ondes hertzianes*, de 1919 aparecerá con portada e ilustraciones de Torres García, un retrato del autor firmado por Barradas y un prólogo en el que se recogen los principales nombres de los artistas y de las revistas del futurismo italiano, su estética maquinista y la poética de las palabras en libertad de Marinetti. El libro incluye caligramas y de entre las dedicatorias de los poemas destacan las de Junoy y Torres García. Por otra parte, la caligrafía de alguno de sus poemas como *Columna vertebral*, tiene similitudes formales con la tipografía utilizada en *Actual n° 1*.

organizar la poética del Estridentismo y de las distintas influencias que lo conformaron y, así como en el caso de Salvat recurrimos a su "Marxa nupcial" para mostrar el despliegue de esta noción, también en el caso de Torres García encontramos algunas formulaciones del problema que presentan analogías profundas con las de Maples. Así, en el manifiesto *Devem caminar*, publicado en *Un enemic del poble*, nº 8 de noviembre de 1917, acercándose al rechazo de Maples por toda forma de *presentismo* y de *futurismo*, se afirma:

*Sempre endavant. Altrament, inai no progressarem. Així como mirar enrera, lligantnos a una tradició, és aturar-se, també ho és el regir la nostra vida per certs principis fixos, privant-nos de l'espontani. El què anomenem criteri, obra en igual sentit. **Devem destruir**, doncs, sense dubtar, tot precepte, tot criteri, per a **abandonar-nos a l'impresió actual**. (...) I per altra banda, en presència de fets actuals, també poden despertar-se en nosaltres, fins al infinit, aquelles coses heretades que daten, potser, d'aquell temps en que la vida comença a ferse conscient. **Establirem, d'aquest modo, un present, anul.lant el temps**. Hi ha que partir, doncs, i sempre, d'una actualitat, d'un present, sense girar els ulls enrera, sense analitzar, sense ficar les coses dins d'aquest encasillat immens, obra del nostre intel.lecte. (...) Que la veritat sigui quelcom d'etern: o que's vagi fent, o que estigui en les coses, poc deu importars'ens. Partim del fet de la consciència, del què som en aquell moment actual, tant si el món de la representació és tal com el veiem o és producte del nostre intel.lecte. Res de criteri: simpatia o repugnància; això basta. Ens identificarem amb tot allò que tinguem afinat, i aleshores sorgirà el fet natural de **la intuició, coneixement íntim de la cosa per quelcom de semblant** que coneixem directament en nosaltres.*

El manifiesto de Torres García coincide en lo fundamental con las notas definitorias de la noción estridentista del tiempo y de la intuición que anteriormente analizábamos en *Actual nº 1* de Maples Arce y en el *Café de Nadie* de Arqueles Vela. Se trata de oponerse con idéntica fuerza tanto al *pasatismo* como al *futurismo*: a la creencia en principios de evolución o preceptos de acción que en tanto previenen siempre coartan la espontaneidad creativa. Frente a este tiempo del progreso según principios, se afirma el de la obra de arte: tiempo preconsciente como el que vivía el parroquiano del *Café de Nadie* que disolvía su yo racional para dejarse llevar por la intuición. Por último, la verdad poética se enfrenta a la del pensamiento objetivante y su modo de conocimiento es el del descubrimiento de la identidad primordial entre el

sujeto del conocimiento y la cosa conocida, identidad inmediata, sin la intervención de los conceptos del entendimiento.

La similitud entre las posiciones del Estridentismo y las de la vanguardia catalana se hace más evidente por el radical rechazo que ambos comparten de la tradición. Así como la proclama de Guillermo de Torre, que pedía un abandono de la posición destructiva por la constructiva, hacía del Ultraísmo un movimiento que se distanciaba de la vanguardia y la daba por concluida, en el caso de Torres García la posición es mucho más próxima al Estridentismo, precisamente por su ruptura con la tradición: Como remarca el fragmento citado, se trata de destruir.

Quizás no haya nada en ellos (en Torres García y en Maples Arce) estrictamente original sino una síntesis de la vanguardia europea organizada a partir de los mismos principios. Principios que Torres García expone en *Devem caminar* con :

Classicisme, romanticisme, realisme, impresionisme, cubisme, futurisme, quealsevol d'aqueixos "ismes", és una muralla o un cèrcol en que voluntariament volem empresonar, limitan-lo, quelcom d'inclasificable, de vivent, que és la personalitat d'un artista. Hi ha que enderrocar totes aqueixes muralles i ser el que tinguem que ser.

Identificado con esta voluntad de rechazo de toda escuela y de la tradición, Maples Arce rechaza en su primer manifiesto estridentista incluso los *ismos* apadrinados por los autores que, como Huidobro o los ultraístas, más influyeron en él. La síntesis quintaesencial de la vanguardia que Maples se propone estaba ya hasta cierto punto hecha, pues, las influencias que le llegan de España son resultado de un esfuerzo de organización, de rechazo de dogmatismos y de culto a la originalidad, que constituyen precisamente la nota definitoria del talante vanguardista, dispuesto siempre a evitar la esclerotización de aquél espíritu destructivo. Algunos otros fragmentos de los manifiestos de Torres García pueden servirnos para reafirmar las similitudes entre las vanguardias mexicana y catalana ¹⁸. El primero de ellos, publicado en *Un enemic del poble* (nº1, 1917), muestra el desprecio de Torres García hacia toda escuela o todo compromiso con una estética; el segundo, publicado también en 1917 en el nº 7 de la misma revista, se insiste en este rechazo y se resume la posición del autor en tres puntos básicos que habrían sido perfectamente asumibles por Maples Arce:

¹⁸Los dos fragmentos de los textos doctrinales de Torres García que a continuación se citan más el anteriormente citado son los mismos que Josep-Vicent Gavalrà (1987, 118-119) elige como muestra representativa de los inicios del debate vanguardista en Catalunya.

No volguem fer partits ni partidaris de la nostra estètica. Perquè no devem tenir-ne cap d'estètica. Cada hu, en sí mateix, és la seva estètica. L'artista no ha de tenir criteri. El criteri és un altre cercol que l'empresona d'esperit. Em plau, no'm plau i aixó basta. Ha d'abandonarse a ell.

*Ser evolucionista no és pertànyer a una escola; és ésser independent; es anar contra les escoles. Es ser quelcom en el temps. Perxò, no hem de creure que podem arribar a coneixen's del tot: hem d'anar descobrint-nos. Nostra divisa tindria d'ésser: **individualisme, presentisme, internacionalisme.***

Como en el manifiesto actualista de Maples Arce, el *presentismo*, la noción de tiempo contraria tanto a la glorificación del pasado como a la imposición de un proyecto de futuro, puede servirnos como concepto central de la posición de Torres García. Vivir en el ahora (*ser quelcom en el temps*) significa rechazar todo dogmatismo estético y toda nueva escolástica afirmando un radical individualismo. Implica también estar abierto a las novedades: romper con la autocomplacencia nacionalista para integrarse en las nuevas corrientes internacionales e internacionalistas.

3.1.5.- Las vanguardias españolas y el Estridentismo.

Los últimos párrafos de Torres García citados pudieran servirnos como resumen de las concordancias entre el Estridentismo y las vanguardias españolas. En lo esencial, la influencia catalana y la ultraísta vienen a coincidir. En el caso del Ultraísmo hemos visto que Maples Arce tuvo contacto con la revista ultraísta *Cosmópolis*, cuyo recuerdo pudo influir en el nombre con el que los estridentistas rebautizaron la ciudad de Xalapa, *Estridentópolis*, y hemos sugerido que la influencia consistió en la difusión de una cierta lectura de la vanguardia europea síntesis de Apollinaire, Delaúnay, Huidobro y el Futurismo. Como hemos expuesto, la principal diferencia, a nuestro modo de ver, entre las posiciones de Maples Arce y las de los ultraístas sería la de su opinión respecto a la vigencia o no del momento de ruptura con la tradición (lo que Guillermo de Torre denominara momento destructivo). Respecto a la influencia de la vanguardia catalana hemos mostrado que Maples tuvo conocimiento de un poema muy relevante para la historia de la vanguardia catalana como fue *Marxa nupcial* de Salvat-Papasseit, y hemos expuesto las similitudes entre el Estridentismo y la vanguardia catalana a partir del comentario de algunos textos de Torres García. También en el caso de la influencia catalana, ésta consistió en una síntesis de distintas posiciones vanguardistas que hemos resumido en torno a la noción de *presentismo* y, con ella, las de *individualismo* e *internacionalismo*. La impronta que la vanguardia española dejó en el Estridentismo no fue, en modo alguno, dogmática o de escuela, sino que, como quizás no podía ser de otra manera, primó siempre la voluntad de síntesis y la defensa de la libertad creativa. En el caso de la vanguardia catalana no hubo nunca un liderazgo claro ni la cohesión necesaria para constituir un auténtico *ismo*. En el del Ultraísmo, la intención de convertirse en un movimiento cohesionado y con poder de liderazgo (intención que sin duda existió) se levantó, sin embargo, sobre la creencia de haber llegado a una síntesis superadora de los *ismos* anteriores y que encarnaba ideales de renovación comunes a todos ellos, como se hace patente en su primer manifiesto: "Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria" de 1918 (Brihuega, 2º 1982, 102):

Nuestro lema será "ultra", y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una Revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida.

Jóvenes, rompamos de una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.

Más allá de las similitudes puntuales entre el Estridentismo inicial y las vanguardias españolas que hemos mostrado a partir del análisis comparativo de sus textos fundacionales, existen también otros paralelismos que pueden mostrarse recurriendo a algunas caracterizaciones generales de la vanguardia española que compararemos con la mexicana. Josep-Vicent Gavalrà ha sintetizado los valores estéticos de la vanguardia en España en torno a dos tópicos: el del *poeta* y el de la *creación*. En lo que respecta a la primera de estas nociones, y tanto en las corrientes de procedencia modernista o noucentista de la vanguardia catalana como en el Ultraísmo, se concibe la figura del poeta desde un elitismo que ensalza el genio poético como aristocracia del talento despreciando cualquier concesión a lo popular. El primer Estridentismo compartirá esta misma autocomprensión del artista, siguiendo con ello un tópico que no fue en absoluto privativo de la vanguardia española, pero que quizás se agudizó en aquellos países que como España o México contaban con un público poco propicio a los experimentos vanguardistas. En el rechazo dadaísta de la literatura oficial y del público burgués del punto XIII de *Actual n°1*, encontramos este mismo elitismo aristocratizante: despreciando la crítica oficial, Maples Arce prefiere instalarse en lo que denomina *mi aislamiento inédito y en mi gloriosa intransigencia* y en el *hermetismo electrizante de mi risa negatoria y subversista*. Pero, si de un lado Maples participa de este elitismo, su amor por los anuncios luminosos, los automóviles y la iconografía de la gran urbe moderna le conectan con la cultura popular y le predisponen para el acercamiento a la cultura de masas de la Revolución Mexicana que pocos años después llevara a cabo el movimiento estridentista. Partiendo pues de un inicial aristocraticismo estético, y recorriendo un camino similar también al que recorrieran Salvat-Papasseit o muchos de los poetas del 27, Maples girará pronto hacia una poesía que recoge la épica y el populismo socialistas. Su libro *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos* de 1924, señala bien a las claras este giro.

Respecto al segundo de los tópicos, el de la *creación*, Gavalrà elige este concepto, por su carácter central tanto en la poética de Huidobro como en la ultraísta (1987, 123) o en la de Salvat-Papasseit (125). Lo mismo podría decirse de los manifiestos de Torres García *Art-Evolució* de 1917 o *Natura i Art* de 1918, en los que el concepto de creación se convierte en la categoría estética central. En los términos de Gavalrà se trata de una *utopía desemitizadora* o de una *proscripción de la mimesis* (123), de una crítica a la referencialidad que unifica las poéticas de procedencia cubista, futurista o dadaísta: la teoría de la

metáfora, las reflexiones sobre la dimensión espacial del poema y su construcción tipográfica o la nueva sintaxis (124). Si comparamos la poética de la vanguardia española con la estridentista encontramos el mismo tópico *creacionista*, en el que la influencia de Huidobro fue, sin duda, determinante. Pero si, como ha señalado Gavaldà, los delirios *destruktivos* (destruktivos en este caso del paradigma de la referencialidad) entraron pronto en contradicción con las congojas *constructivas* o si, como indicó con anterioridad Octavio Paz (1974), la *ironía* vanguardista conllevaba el germen de su propia autodestrucción, también en el caso del Estridentismo la estética antireferencialista entraría pronto en conflicto con la consigna realista que la situación política mexicana parecía reclamar. Esto se hizo particularmente evidente, como veremos más tarde, en el caso de la plástica estridentista, siempre influida por el programa estético y político del muralismo mexicano y siempre en conflicto con las consignas que reclamaban un abandono de toda tendencia formalista como propia de una arte-purismo contrarrevolucionario.

Del mismo modo que la síntesis de las características fundamentales de la vanguardia española llevada a cabo por Gavaldà nos ha permitido mostrar las similitudes entre ésta y la mexicana, también el esfuerzo de síntesis de Jaime Brihuega en la introducción a su antología de textos *Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931* nos brindará la oportunidad de compararlas. Brihuega resume en catorce puntos las principales características de las vanguardias españolas en lo que presenta como *bases para un debate*. La cuestión que recorre todas estas notas definitorias de la vanguardia en España es su especificidad respecto a las europeas. Se hace evidente en su planteamiento que los patrones que pueden servir al historiador para identificar a un autor o movimiento como vanguardista plantean dificultades en su aplicación al caso de España. Brihuega intenta resolver el problema remarcando las diferencias y manteniendo los rasgos definitorios establecidos por la tradición historiográfica. En el caso del Estridentismo y de la vanguardia mexicana nos encontraremos con las mismas dificultades, lo que me llevará a plantear dos propuestas: en primer lugar, que se produjeron un buen número de similitudes entre las vanguardias española y mexicana resultado del movimiento de ida y vuelta que hemos considerado anteriormente. En segundo lugar se planteará también la problematicidad de las definiciones de la vanguardia al uso y la necesidad de ampliar el concepto para dar cuenta de posiciones que, como las españolas o la mexicana, nacieron en la periferia del sistema artístico occidental. A fuerza de añadir matizaciones y salvedades a la hora de clasificar a los movimientos de la vanguardia en Hispanoamérica, la posibilidad de ampliar la definición se convierte en una estrategia conceptual que puede resultar valiosa si no absolutamente necesaria.

Aceptando los términos del debate planteados por Brihuega, podemos establecer algunos puntos de contacto entre la vanguardia española y el Estridentismo y remarcar algunos otros en los que creo que el movimiento mexicano reclama una caracterización absolutamente propia. Entre los primeros debe señalarse que también en el caso del Estridentismo se produjo una emulación de lo extranjero, un proceso de importación, pero también de modificación sustantiva, de las nuevas corrientes procedentes de Europa. También en el caso de México, el proceso de modernización o de actualización del arte tuvo que ver con la presencia de autores mexicanos en Europa y de autores extranjeros en México (los casos de mayor transcendencia para el Estridentismo fueron, respectivamente, los de Diego Rivera y Jean Charlot). Así mismo, la vanguardia mexicana se organizó también en torno a lo que Brihuega denomina *unidades de irrupción* o *unidades de segundo grado*, marcadas más por las urgencias del enfrentamiento al arte académico que por ortodoxias u obligaciones sectarias. Fue por esto por lo que el arte mexicano se mantuvo relativamente al margen de la obsesión, típica en la vanguardia centroeuropea, con la que cada nuevo *ismo* se presentaba como solución definitiva de los defectos del anterior. El Estridentismo, única corriente organizada de vanguardia en México, no tuvo que enfrentarse a otros *ismos*, y, quizás por ello, mantuvo una cohesión doctrinal muy laxa. Esto permitió en el caso de los pintores y grabadores estridentistas el surgimiento de lo que podemos considerar como una doble militancia, estridentista y muralista. En consonancia con esta heterodoxia, tampoco hubo un alto grado de coherencia entre la ideología escrita (manifiestos y textos doctrinales) y las manifestaciones icónicas del Estridentismo, muy influidas por la estética realista e indigenista del muralismo. Todo esto hace válida también para México la afirmación de Brihuega de que la producción plástica de vanguardia en España sirvió muchas veces como *escenificación* o como *aparato ejemplificador* de los postulados de los poetas o críticos. Por último, el Estridentismo utilizó también los cauces de expresión típicos de la vanguardia centroeuropea como fueron las revistas, la prensa diaria, las puestas en escena que implicaban la disolución de géneros y artes tradicionales y las nuevas posibilidades ofrecidas por los medios de producción técnica como la radio y las innovaciones en el terreno del grabado.

Sin embargo, es necesario remarcar algunas diferencias significativas entre el Estridentismo y las vanguardias en España. Primero en lo que se refiere a las posiciones ideológicas: si bien puede decirse que el Estridentismo, como afirma Brihuega para el caso español, fue *una propuesta de modificación de la*

ideología burguesa desde plataformas burguesas (73), la afirmación sería válida tan sólo para su etapa fundacional, mientras que, a partir de la publicación de *Urbe* y de la posterior colaboración de Maples Arce con el gobierno del general Jara en Xalapa, el Estridentismo deja de mantenerse en los márgenes del radicalismo intelectualizante y elitista para comprometerse en un proyecto político y cultural socialista. Así pues, si bien sus preocupaciones fundacionales se dirigieron casi exclusivamente hacia el ámbito del lenguaje y de la forma, fueron girando hacia cuestiones ideológicas y políticas. Su público originario fue la élite intelectual capitalina, pero acabó siendo también el campesinado y el proletariado del estado de Veracruz, lo cual produjo, obviamente, no pocas paradojas y complicaciones. Pero, por otro lado, admitir que también en el caso del Estridentismo se dieron lo que Brihuega denomina *sincretismos de lenguaje* o *unidades de segundo orden* no debe significar el asumir un cierto complejo de inferioridad según el cual la vanguardia en América y en España sería también una vanguardia *de segundo orden*. ¿Fue la síntesis estridentista un sincretismo, un popurrí de las vanguardias europeas, una síntesis de segunda mano heredera de las síntesis (o sincretismos) de la vanguardia española? Creo que, aunque reconociendo que las unidades de lenguaje y poética de la vanguardia mexicana fueran de segundo grado, es decir, obligadas por urgencias estratégicas, el resultado no fue azaroso ni simple mezcla, sino que respondió a una lógica que, necesariamente, fue particular y enrebesada. Por otro lado, esta lógica es similar en muchos aspectos a la de la vanguardia española por el hecho de que las circunstancias del proceso de modernización en España y en México son también parecidas. La historia de la vanguardia en ambos países responde a una estrategia de modernización particular que podríamos denominar *modernización en la periferia* o *modernización sin modernidad*. Fue un intento de modernización ejercido desde la esfera cultural en condiciones en las que la modernización de las esferas tecnoeconómica y política mantenía un histórico retraso que impedía una repercusión social significativa de las nuevas propuestas culturales. En el caso mexicano, la búsqueda de esta inserción de la práctica artística en la cultura viva y en los movimientos sociales en desarrollo determinó en gran medida el fracaso del Estridentismo y de su radicalismo intelectualista y sentó las bases para otras propuestas artísticas herederas del Estridentismo como el Movimiento 30-30 o los gérmenes del Taller de Gráfica Popular. Por otro lado, el experimento estridentista significaba la ruptura del aislamiento del arte y la literatura mexicanas por lo que, lógicamente, el proceso se levantó sobre la emulación y la importación de corrientes de pensamiento foráneas respondiendo a la necesidad sentida por escritores y artistas de legitimar o validar su producción artística en los parámetros marcados por las grandes

corrientes internacionales. Sin embargo, este proceso de emulación fue también el de la búsqueda de una modernización *sui generis* que enriqueció a su vez esas grandes tendencias cosmopolitas y que plantea la necesidad teórica de reformular las categorías historiográficas de la vanguardia para dar cabida a las originales propuestas del arte y la literatura de Hispanoamérica. Éste es en buena medida el ambicioso propósito de esta modesta contribución al estudio de la vanguardia mexicana.

3.2.- Las relaciones entre el Estridentismo y el Ultraísmo (1922-1929).

Después de considerar el problema de las influencias del Ultraísmo en Maples Arce con anterioridad a la publicación de *Actual n° 1* (diciembre de 1921), me propongo analizar las relaciones entre el Ultraísmo y el Estridentismo desde esta fecha hasta la disolución del movimiento, organizando la cuestión en dos grandes epígrafes. En primer lugar, se estudiará la recepción estridentista del Ultraísmo con posterioridad a la publicación del primer manifiesto y, en segundo término, se revisará la recepción crítica del Estridentismo en España. En ambos casos se partirá del análisis de la literatura artística: las colaboraciones de unos en las revistas de los otros, las recepciones críticas con motivo de los respectivos textos fundamentales, las declaraciones programáticas o estéticas de cada grupo que permitan establecer una comparación de sus presupuestos fundamentales. También en ambos casos renunciaremos al análisis crítico de la obra literaria de uno y otro movimiento por escapar a los límites de este trabajo. Cuestiones como las diferencias entre la metáfora estridentista y la ultraísta o entre los principios de la poiesis estridentista y ultraísta y de cada una de ellas respecto al Creacionismo de Vicente Huidobro, serán consideradas aquí no desde el punto de vista técnico de la crítica literaria o de la historia de la literatura, sino tan sólo en la medida en que puedan aportar datos para reconstruir el ideario estético del Estridentismo y sus relaciones con el Ultraísmo.

3.2.1.- La recepción estridentista del Ultraísmo.

Como se señaló en el epígrafe anterior, contamos con pruebas documentales de las relaciones entre el Estridentismo y el Ultraísmo a partir de la publicación de *Actual n° 3* (julio de 1922). Las colaboraciones de los ultraístas en este manifiesto fueron las siguientes: Isaac del Vando Villar con "El cordón de la vida", Joaquín de la Escosura con "Otoñal", Guillermo de Torre con la traducción de "Fin del mundo cotidiano" de Yvan Goll y Ciria y Escalante con la de "Mutación" y los hermanos Humberto Rivas y José Rivas Panedas que publican respectivamente los poemas "Cenizas" y "Horas".

De ese mismo año data el primer conocimiento directo de la producción gráfica ultraísta (Norah Borges y Barradas) que se ha podido documentar: el 7 de septiembre *El Universal Ilustrado*, primer y principal aliado del Estridentismo en el escenario cultural mexicano, reproduce tres portadas de *Ultra*, *Grecia* y *Tableros* que acompañan al artículo de Febronio Ortega titulado "El movimiento ultraísta en España" y a una carta de Humberto Rivas. De esta carta

resulta especialmente significativo el que Rivas, que se declara fundador y director de *Ultra*, afirme que: *el ultraísmo, el verdadero, el que tiene un contenido y una orientación empieza con el primer número de Ultra*. Quizás sea esta afirmación una de las razones que empujaron a Schneider a declarar que las revistas ultraístas anteriores a *Ultra*, no tuvieron carácter vanguardista. Importante es también señalar que desde el primer momento en el que los vínculos entre ambos movimientos parecen asentarse, la figura de Humberto Rivas cobra un especial protagonismo.

Como se ha señalado anteriormente, Maples reconstruyó esta primera etapa de las relaciones con la vanguardia española y europea en *Soberana juventud*, mencionando a tres personajes que podemos considerar como claves: Guillermo de Torre por su "Manifiesto Ultraísta Vertical", Enrique Gómez Carrillo en su condición de director de *Cosmópolis*, y Humberto Rivas por ser director de *Ultra*. El Ultraísmo se convierte entonces en fuente de información de la literatura europea de vanguardia y en referente obligado para la renovación de la literatura latinoamericana que el Estridentismo se proponía. El nombre mismo de la revista argentina de Borges, Prisma, puede dar idea de los vínculos que en esos tiempos se establecieron: Prisma es también el título de uno de los poemas que Maples incluye en su *Andamios interiores* (1922) y el de la revista que el mexicano Rafael Lozano dirigió en París y Barcelona (1922) y que publicó con ayuda de Maristany. Además de la ya señalada importancia de Lozano como difusor de la vanguardia en México, particularmente del Dadaísmo, debe añadirse que su revista *Prisma* fue un punto de encuentro entre las xilografías de los españoles Apa, Biosca y Cebreiro y el francés A. P. Gallien, quien a su vez influiría sobre Jean Charlot, el primero de los grabadores cuya obra difunden las editoriales estridentistas.

El año de 1922 termina con un acontecimiento transcendental en la historia del Estridentismo: la adhesión del grupo que en torno a la revista *Ser* de Puebla lideran List Arzubide y Salvador Gallardo. La historia de este encuentro ha sido reconstruida por Schneider a partir de los datos contradictorios que ofrecieron Maples Arce y List Arzubide. En diciembre de 1922 Maples viaja a Puebla para conocer a un List que acaba de leer *La señorita etc.* de Arqueles Vela. De este encuentro surgirá el segundo *Manifiesto Estridentista*, firmado en Puebla en enero de 1923 por Maples, List, Salvador Gallardo, Moisés Mendoza, Miguel N. Lira y Salazar Medina. En este mismo mes de enero la revista *Ser* se disuelve en su número seis al anunciar su adhesión al Estridentismo. A partir de este momento, y en opinión de Schneider (1979, 62), puede hablarse del Estridentismo como de un grupo. Pero lo importante para nuestra argumentación en este punto es que, cuando List rememora las circunstancias

de su adhesión entusiasta al Estridentismo lo hace contraponiendo la voluntad de *renovación integral* del Estridentismo al carácter *dilettante* del Ultraísmo:

...Salvador Gallardo me ayudaba en esta empresa al tiempo que discutíamos juntos las posibilidades de una renovación literaria superior a la que entonces conmovía España con el ultraísmo de Guillermo de Torre, Barradas, Humberto Rivas, a los que seguían codo con codo los argentinos Borges y Soler Dará, el peruano Hidalgo y otros jóvenes poetas que en sus respectivos países sacudían el polvo a las momias consagradas. El ultraísmo nos parecía desorganizado y vehemente, anarquizante, labor de dilettantismo y no de renovación integral, y fue por esto que desde luego nos afiliamos al Estridentismo desde las páginas de Ser.(Citado por Schneider, 1970, 61. Sin referencia).

Esta declaración, como otras muchas de List o de Maples hechas tiempo después de que ocurrieran los hechos a los que se refiere, debe ser interpretada con cautela. Por otro lado, y como también sucede con gran parte de los posicionamientos estéticos de Maples o List, define sus posiciones a partir de notas que, debido a su carácter ambiguo o a su brevedad, necesitan de una interpretación necesariamente provisional o hipotética. Con estas salvedades, el fragmento nos permite extraer algunas consideraciones útiles. En primer lugar, merece destacarse el hecho de que List incluya el nombre de Barradas entre los de Torre y Rivas. Con ello, podemos deducir que el Ultraísmo es percibido como movimiento que se extiende al ámbito de la plástica. Concedor, sin duda, de la evolución de Barradas, List le incluye entre los ultraístas, mientras que Maples, en *Actual n° 1* lo citaba junto con los nombres de Torres García, Salvat-Papasseit y José María Junoy, considerándolo, por tanto, como pintor vinculado al futurismo catalán. En segundo lugar, parece claro que, para List, el Ultraísmo constituye una corriente que lidera el movimiento renovador de la literatura en Latinoamérica. No sólo los ultraístas argentinos, también Hidalgo encaja en el molde Ultra. El Ultraísmo es percibido, por tanto, como un aliado y como el antecedente inmediato del Estridentismo. Sin embargo, la voluntad explícita de List es *superarlo*, superar el carácter *desorganizado* que se le atribuye para construir una *renovación integral*. ¿Pero qué significa esta expresión? En mi opinión las diferencias entre el Estridentismo y el Ultraísmo son políticas y la clave para entenderlas está, antes del compromiso social y político del Estridentismo en Xalapa, en un texto con el que Maples hace balance del movimiento a finales de 1922, justo en el momento en el que va a producirse el encuentro con los jóvenes de Puebla y va a constituirse el Estridentismo como un movimiento organizado y auténtica vanguardia

militante. El 28 de diciembre Maples publica en *El Universal Ilustrado* su artículo "El movimiento estridentista en 1922", un texto que, al vincular la renovación literaria con la Revolución Mexicana, explica el significado de esta *renovación integral*:

La revolución social de México se proclamó en la incidencia de dos fuerzas convergentes: el impulso dinámico del pueblo y el esfuerzo integral de los políticos. Al terminar la revolución por razones de orden estructural, la primera quedó trasegada en la segunda, y ésta, que en materia social y económica formaba "las izquierdas", en cuestiones literarias y estéticas, por falta de preparación intelectual, no era sino una suma reaccionaria. Los pocos intelectuales que fueron a la revolución estaban podridos. La tiranía intelectual siguió subsistiendo y la revolución perdió toda su significación y todo su interés. Se trataba únicamente de que, como pintorescamente dice Lasso de la Vega, el chimpancé tocará hoy el violón del cocinero. A los sacudimientos exteriores no correspondió ninguna agitación espiritual. En Rusia, los pintores y poetas del suprematismo afirmaron dolorosamente la inquietud del momento bolchevique. Lo mismo hizo el grupo de noviembre en Alemania. Pero los intelectuales mexicanos permanecieron impasibles. En el extranjero se nos siguió juzgando por la exportación limitada de baratijos literarios, cachorros emocionales y venenos execrables, agotados a precios irrisorios por algunas publicaciones hemerológicas. Pero las inquietudes post-revolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones tumultuosas fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores. Nosotros también podemos sublevarnos. Nosotros también podíamos rebelarnos.

Como vemos, Maples hace balance de la literatura mexicana del momento contraponiendo el izquierdismo predominante en lo social y económico y el reaccionarismo de la literatura y la estética. Consiguientemente, su posición es clara: se trata de producir una *agitación espiritual que corresponda a los sacudimientos exteriores*, es decir, se propugna una fórmula en la que parecen resonar las tesis del materialismo histórico marxista: la necesidad de levantar un arte y una literatura que sea expresión ideológica de la revolución política. El marxismo parece estar detrás también de la admiración de Maples por el Suprematismo ruso y por el Espartaquismo alemán. La historia de las relaciones entre el Estridentismo y el Ultraísmo puede organizarse a partir de esta diferencia fundamental de orden político. La voluntad estridentista de integrar

su proyecto estético en el proyecto político de la Revolución Mexicana será algo que no merecerá la atención de los ultraístas que, debido a las particulares condiciones de la vida política en España, ven en el arte, como esfera autónoma, el campo de su actividad. En el momento en el que figuras como la de García Maroto protagonicen un giro de la vanguardia española hacia preocupaciones sociales y políticas, nacerá el interés por la literatura y las artes mexicanas, pero, para entonces, el Estridentismo habrá dejado prácticamente de existir y la atención de los españoles se dirigirá hacia el muralismo de Rivera y hacia el proyecto educativo de Ramos Martínez. Distanciado de lo que List calificaba de *dilettantismo* ultraísta, Maples elige de entre los ultraístas a Lasso de la Vega, que, como Arensberg y los dadaístas, se acerca, por su radicalidad y por su voluntad de oponerse a la cultura burguesa, a esta pretensión de convertirse en *alternativa integral*.

Más allá de las disputas en torno a cuestiones literarias como las diferencias en las metáforas ultraístas y estridentistas y por debajo de la polémicas respecto a quién fue el primero en introducir determinadas innovaciones técnicas, la polémica siempre fue, a mi modo de ver, ideológica. Así podemos verlo en el siguiente fragmento del artículo "Maples Arce arremete contra todo el mundo", publicado el 20 de septiembre de 1923 en *El Universal Ilustrado*:

Existen diferencias fundamentales..., existe una continuidad ideológica y no es una serie de ilusiones ultraístas, y la figura indirecta compuesta que es un verdadero aporte a la literatura. En México se inició antes que en Europa la poesía de sobre el pentagrama, por Pedro Echeverría que hace dos meses Francisco Cangiullo presentó como una revelación en Il Futurismo, con el nombre de Poesía Pentagramata.

Durante el año de 1924 *El Universal Ilustrado* siguió publicando colaboraciones de significados ultraístas españoles. La nueva sección de la revista denominada "Diorama estridentista" y dirigida por Maples Arce se convierte en el portavoz oficioso del Estridentismo en un momento en el que han desaparecido las revistas del movimiento *Actual* e *Irradiador*. El primer número del Diorama (10-1-1924) incluye un grabado en madera de Norah Borges y un poema de Nicolás Beaudin traducido por Rivas Panedas y que, en opinión de Schneider, posiblemente fueron extraídos de alguna de las revistas ultraístas españolas. El segundo número (21-2-1924) recoge poemas de Huidobro, Garfias y Lasso de la Vega.

Además de estos contactos a través de las revistas, el año de 1924 está marcado por la presencia en México de dos personas que, sin duda, aportaron informaciones de primera mano traídas desde España. Alfonso Reyes regresó a México y Arqueles Vela le da la bienvenida desde las páginas de *El Universal Ilustrado* (15-5-1924) con un artículo titulado "En el plano oblicuo de Alfonso Reyes". En él Vela confiesa las simpatías estridentistas hacia la figura de Reyes por su contribución a la renovación de la literatura mexicana, renovación más profunda, interior y sincera que la simple adopción de las nuevas modas literarias. Hombre de formación modernista, residio en Madrid entre 1914 y 1924 entrando en contacto con los ultraístas y participando de la renovación vanguardista, su posición respecto a las vanguardias se mantuvo siempre dentro del marco de la ideología estética modernista: se felicitó del empuje renovador que imprimieran a la literatura del momento, pero se apartó con la misma energía del radicalismo verbal y del rechazo implacable de la tradición literaria. En esto Reyes se nos muestra como representante de una generación puente entre el modernismo y la vanguardia junto con sus amigos españoles Juan Ramón Jiménez y Enrique Díaz Canedo. En el ámbito de la literatura mexicana la posición de Reyes debe emparentarse con la de figuras como López Velarde y José Juan Tablada, personajes todos a los que el Estridentismo guardó siempre una profunda admiración y que fueron quizás los únicos a quienes reconoció como maestros y precursores. El fragmento reproducido por Schneider de la entrevista a Reyes realizada por Febronio Ortega para *El Universal Ilustrado* muestra bien a las claras su posición respecto a la vanguardia en general y al Ultraísmo y el Estridentismo en particular:

El ultraísmo no fue sino un afán de renovación que iba contra el modernismo. Reflejo de todo lo que usted sabe había en Europa: cubismo, futurismo, etc. Como todas las revoluciones tiene partes buenas y malas, porque nada es perfecto en absoluto. En México el estridentismo está también justificado, y si hemos de mencionar lo malo, lo tiene usted en esa pedantería que lucha por asustar al burgués y al académico. He visto con simpatía todo eso, pero no siento la necesidad de renovar mi estética, de cambiar la que hoy empleo y que me basta para expresar lo que quiero decir.

Lo significativo es que Reyes se refiere al Ultraísmo en pasado: fue un afán de renovación justificado, pero que ha cumplido ya perfectamente su misión. Reyes parece compartir opiniones como la de Guillermo de Torre en su defensa de la necesidad de abandonar el momento destructivo para pasar al constructivo. El mensaje que Reyes trae de España debió ser, por tanto,

absolutamente claro: la pose rebelde ha perdido utilidad y se ha convertido en pedantería, el Ultraísmo es cosa del pasado y, por último, la renovación literaria es una opción personal del poeta y no. Con este mensaje, no es extraño que el vínculo de Reyes con los estridentistas no fuera más allá del mutuo respeto y que el poeta, crítico y filósofo se sintiera más próximo al grupo, por aquél entonces todavía desorganizado pero activo, que años más tarde editaría la revista *Contemporáneos*. La presencia de Reyes se convierte desde este punto de vista en síntoma claro de la situación: en España y en Europa entera se está produciendo un retorno al orden y las relaciones entre el Estridentismo y el Ultraísmo van a estar marcadas en lo sucesivo por la preferencia hacia el grupo de poetas que forman Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Torres Bodet, etc. La posición de Reyes es exponente del puente que se establece entre la generación tardomodernista de Amado Nervo y la generación post-vanguardista de *Contemporáneos*. La actualidad del Estridentismo, como la del primer Ultraísmo, fue, ciertamente, muy breve.

El segundo personaje cuya presencia en México se convierte en vehículo de contacto con el Ultraísmo fue Humberto Rivas. No sabemos con exactitud la fecha de su viaje a México. Schneider (1970) y Bonet (1995) proponen aproximativamente la fecha de 1922. Como se ha aclarado ya, el primer contacto epistolar probado con el círculo próximo al Estridentismo es el artículo de Febronio Ortega "El movimiento ultraísta en España" publicado en *El Universal Ilustrado* (7-9-22) en el que se reproduce una página de la revista *Tableros* que incluía poemas de H. Rivas. Ortega reproduce en su artículo una carta enviada por Rivas en las que el poeta ultraísta expresa su deseo de acabar con el desconocimiento del Ultraísmo en México. Esta afirmación permite pensar que Rivas fue uno de los primeros vehículos de información entre ambos movimientos. Dado que la carta está fechada en septiembre de 1922, y aceptando la opinión de Bonet y Schneider, debemos suponer que llegó a México a finales de año con lo que pudo jugar un papel importante en el momento en el que la influencia ultraísta fue más determinante. Pero la primera noticia segura de su presencia es la carta que dirige a Carlos Noriega Hope, director del semanario mexicano *Revista de Revistas*, con la que interviene en la polémica creada a partir de la invitación que la Academia Mexicana de la Lengua cursa a López Velarde en agosto de 1923 para formar parte de la misma. Aceptando la tesis de Schneider (1970, 101) de que, aunque el rechazo de Rafael López no está conectado directamente con el estridentismo, si es *derivación natural del clima de rebeldía creado por el grupo estridentista*, nos encontramos con que la solidaridad de Rivas con López le vincula también al Estridentismo. La citada carta de Rivas a Ortega parece solidarizarse más con

las posiciones de *El Universal Ilustrado* que con el recién propuesto académico, quien, en última instancia se ve obligado a radicalizar su posición debido precisamente al giro que fue tomando la polémica. En este proceso de radicalización los estridentistas jugaron un papel determinante aprovechando la influencia de Arqueles Vela y Maples en la revista dirigida por Ortega. Rivas, que ve en el anticademicismo de los estridentistas el reflejo de las posiciones del Ultraísmo respecto a los académicos españoles, se siente *como un mexicano más en un mundo espiritual sin fronteras y donde nadie puede considerarse extranjero*. La identificación de Rivas con el anticademicismo estridentista bien pudo significar el inicio de una relación que culmina unos meses más tarde con su participación en la inauguración del Café de Nadie (1924) en la que lee algún poema (Schneider, 1970, 86 y Bonet, 1995, 525). A diferencia de lo que ocurriera con Alfonso Reyes, los estridentistas encontraron en Rivas un aliado mucho más identificado con su talante vanguardista y que permanecerá fiel hasta la disolución del Estridentismo en Xalapa en 1928. Sin embargo, parece que a partir de 1926 las simpatías hacia el Estridentismo se extienden también al círculo del futuro grupo de *Contemporáneos*. Ese año Humberto Rivas funda la revista *Sagitario*, en la que retomó la cabecera de *Ultra* y en la que hizo colaborar a algunos de sus amigos madrileños (Bonet, 1995, 525). En 1928 funda la revista *Circunvalación*, en la que también aparecen numerosas colaboraciones españolas y en 1930 funda revista *El Espectador*, dedicada al teatro. El contacto epistolar constante con Giménez Caballero, que publicó artículos suyos en *La Gaceta Literaria*, le convirtió en uno de los cauces de penetración de la literatura mexicana en España y su acercamiento a los poetas del grupo de Torres Bodet contribuyó a formar la orientación de la revista en este ámbito.

Unas líneas más arriba hemos sugerido la similitud en las posiciones de Alfonso Reyes y de los poetas de *Contemporáneos* y entre las de éstos y la generación post-modernista anterior. La historia del Estridentismo y también la de sus relaciones con el Ultraísmo estuvo marcada por la irrupción de éste grupo renovador que irá ganando presencia en el panorama intelectual mexicano y relegando poco a poco el protagonismo que Maples y los suyos tuvieron en los primeros años veinte. Para comprender la poca fuerza con la que el Estridentismo llega a España es necesario detenerse en este punto de la argumentación en el análisis de las opiniones que Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia tiene respecto al Estridentismo. Como veremos, las posiciones de Guillermo de Torre respecto al Estridentismo comparten, en lo sustancial, el punto de vista de estos autores que pronto se convirtieron para él en los

representantes de la nueva poesía mexicana relegando a Maples y List a un segundo plano.

La revista *La Antorcha* propone a finales de 1924 una encuesta a varios críticos con las siguientes preguntas: *¿Qué significa estridentismo?* y *¿Cuáles son los caminos inmediatos de la poesía mexicana?* El mismo Maples participa en el debate (1-11-1924) con un texto en el que se reafirma en el giro hacia una imbricación entre renovación poética y revolución político-social. Sin retractarse en modo alguno de la virulencia de los primeros años, (*agitamos los cenáculos; llamamos sinvergüenzas a nuestros lame-cazuelas literarios. Era un espectáculo sensacional*), Maples critica a quienes han convertido la revolución en una *sinvergüenzada política* y define al Estridentismo como *la única expresión intelectual de la revolución*, solidarizándose con las posiciones de Vasconcelos. En cierto modo, la autocrítica de Maples es expresión de una crisis del Estridentismo: del agotamiento de la función estratégica para la que fue creado, la subversión de todo lo establecido. El sentido de la autocrítica es que, sin abandonar la creencia en la necesidad estratégica de la agitación y de la crítica demoledora, éstas deben organizarse en torno a un proyecto político dando respuesta a la tendencia a convertir el impulso revolucionario en la institucionalización de una casta política e intelectual corrupta. En cierto modo también la posición de Maples supone el reconocimiento de que, efectivamente, la destrucción debe dejar paso al momento constructivo. Sólo que la forma en la que el Estridentismo va a salir de este proceso de reflexión no va a ser un *retorno al orden* en lo que respecta a los aspectos formales de la literatura y el arte, sino un giro hacia posiciones más abiertamente políticas que culminará en la etapa del estridentismo xalapeño.

Creo que en torno a este aspecto fundamental pueden organizarse las diferencias entre las posiciones de Maples y List por un lado y las de Villaurrutia y Torres Bodet por el otro. La respuesta de éste último al cuestionario propuesto por *La Antorcha* es un balance crítico de la historia reciente de la literatura mexicana en la que se retoman las figuras de López Velarde y Tablada al tiempo que se critican las posiciones del Estridentismo. Después de denunciar la contradicción entre el canto estridentista a la urbe moderna y las ciudades de Puebla o México y de atribuir las a la influencia norteamericana, Torres se desmarca del movimiento *actualista* retomando el que siempre fue el principal argumento utilizado por academicistas y modernistas contra el Estridentismo:

Si lo admirable no fuera la ingenuidad, sería la malicia con que han sabido sus secuaces hacerse mutuamente bombo, y digo secuaces porque lo son —quien más quien menos— todos respecto de sí mismos.

La crítica que Xavier Villaurrutia hace, también a finales de 1924, al Estridentismo, comparte con la de Torres el desprecio del radicalismo gestual o doctrinal pero es bastante más despiadada. Denuncia la falta de originalidad de Maples que no habría conseguido, en su opinión, más que un *desequilibrado producto* a partir de los *ismos* europeos. Critica también el seguidismo de los discípulos de Maples, cuya obra, afirma, es indiscernible de la de su maestro. Schneider (1970, 112-113) comenta las opiniones de Villaurrutia sorprendido por la incomprensión que muestran de lo que constituyen notas de identidad de todo movimiento de vanguardia: la existencia de un líder, la prioridad de la táctica sobre la poética y el desprecio por el estilo personal que se supedita siempre al del grupo. ¿A qué se debe la falta de sensibilidad de Villaurrutia respecto al Estridentismo?, ¿cómo puede olvidar que lo que le critica es consustancial a todo movimiento de vanguardia? —se pregunta Schneider. A mi modo de ver, el rechazo del Estridentismo es rechazo de las posiciones vanguardistas y supone una muestra de esto que, recurriendo al tópico historiográfico de múltiples aplicaciones, hemos denominado "retorno al orden". Más que incomprensión de lo que fue la vanguardia, son un rechazo frontal que parte de su cabal comprensión. Los argumentos de Villaurrutia van a ser los mismos que utilizará unos años más tarde Guillermo de Torre y los mismos que presiden la evolución de la poesía y las artes en España y en México a partir de la segunda mitad de la década.

Pero, curiosamente, la opinión de Guillermo de Torre respecto al Estridentismo en 1925 no comparte todavía los puntos de vista de Villaurrutia. La influencia de las posiciones del grupo de Contemporáneos habría de llegar a la península poco a poco. Así en su *Literaturas europeas de vanguardia*, y en la parte que dedica a los poetas hispanoamericanos, De Torre descubre en *Actual n°1* el eco de su *Manifiesto Vertical*. Sea por la prudencia con la que debe jugarse a un movimiento todavía incipiente o por el narcisismo de verse reflejado en el manifiesto de Maples, la primera reacción de Guillermo de Torre es de simpatía hacia el Estridentismo. Como veremos, su opinión irá matizándose al hacer suyos los puntos de vista de poetas como Torres Bodet y Villaurrutia.

Nos encontramos, pues, con que a la altura de finales de 1924 y en 1925 la cuestión central para el Estridentismo es el cuestionamiento de las relaciones entre literatura y revolución. El 20 de noviembre de 1924, los tres grandes

hombres de *El Universal Ilustrado*, Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela plantean este problema en su artículo "La influencia de la revolución en nuestra literatura". En él se reconoce la necesidad de una literatura y un arte de la revolución y se hace una apuesta rotunda: *La revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución.* En lo que respecta al Estridentismo, el eco de la afirmación de Maples es evidente: la poesía estridentista es o quiere ser expresión intelectual de la revolución. Pero la tesis del consejo de redacción de *El Universal Ilustrado* presenta un frente común: pintura, poesía y novela de la revolución, una alianza que explica el interés de los estridentistas por la obra de Mariano Azuela y, sobre todo, la doble militancia de los pintores estridentistas que fueron también jóvenes muralistas a las órdenes de Diego Rivera. Pero si la evolución futura de la poesía mexicana iba a moverse entre el Estridentismo y Contemporáneos, nos interesa resaltar que la posición de *El Universal Ilustrado*, aunque claramente a favor de Maples, reconoce también que José Juan Tablada, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia *son producto literario subconsciente de la Revolución.* El artículo provoca una inmediata polémica que se desarrolla entre finales de 1924 y principios de 1925 y cuya transcendencia resume Schneider (1970, 116) en los siguientes términos:

...en el debate se plantean dos fuertes motivos de discusión. El primero intenta definir las características de la literatura mexicana y de sus escritores; el segundo se centra en torno a la importancia y a la vez al desconocimiento de un grupo señalado de críticos de Los de abajo, la novela de Mariano Azuela. La contienda tiene un innegable valor, en su segundo sentido, porque la fama de Los de abajo es una consecuencia directa de este debate.

En torno a estos dos temas fundamentales para la evolución de la literatura mexicana y en torno al papel jugado por el Estridentismo en el debate puede organizarse la recepción Ultraísta del estridentismo. Respecto al primer aspecto, hemos visto ya cómo el diagnóstico de la situación de la literatura mexicana de Maples concluyó con una llamada al compromiso con la revolución y que List Arzubide recurría al ejemplo de los suprematistas rusos y planteaba la cuestión en términos marxistas. En 1924 Ortega, Noriega y Vela piensan que el Estridentismo es el exponente poético de este proyecto mientras que Villaurrutia y Novo son sólo *producto inconsciente de la revolución.* La recomendación, pues, para estos poetas del futuro grupo de Contemporáneos es la de elevar a consciente esta íntima vinculación entre su poesía y el contexto

político. Poco a poco esta visión de las relaciones entre ambos grupos de poetas irá cambiando hasta que a la altura de 1929 Guillermo de Torre entienda que Contemporáneos será el brazo poético de esa triple alianza con la pintura mural de Rivera y con la novela de Azuela. Respecto a la recepción de *Los de abajo* nos encontramos con una evolución similar, ya que, tanto en México como en España, la entusiasta acogida crítica de la novela relegará al Estridentismo a la periferia de la literatura mexicana. Tanto el proyecto de una pintura de la revolución (mural más que gráfica), como el de una literatura (la novela rural y pesimista de Azuela antes que la prosa urbana y optimista de Maples) o poética (el modernismo renovado de *Contemporáneos* más que el vanguardismo estridentista) dejan fuera del juego al proyecto estridentista.

La marcha de Arqueles Vela a Madrid en julio de 1926 y las crónicas que a partir de entonces publica en *Horizonte*, el órgano de expresión del Estridentismo en Xalapa, pueden valer como expresión de esta progresiva pérdida de centralidad. Arqueles Vela y Luis Quintanilla serán bien recibidos por la crítica literaria española pero no en tanto estridentistas, sino a pesar de ello o en la medida en que su obra sea leída en proximidad con la de la nueva generación poetas. Las crónicas que Vela envía desde Madrid dan cuenta de un ambiente literario muy lejano al de las veladas ultraístas del Ateneo y del Salón Parisiana, que tanto atrajeron a Maples por su puesta en escena dadaísta. Así, como si casi se reconociera la asincronía entre los desarrollos del Estridentismo y del Ultraísmo, una nota publicada en el n° 7 de *Horizonte* (octubre de 1926) expresa las esperanzas depositadas en el viaje de Vela: que su estancia permita *hacer juicio certero de las obras que aparezcan en Europa* corrigiendo la situación anterior, ya que *hasta ahora ha sucedido que en nuestras relaciones literarias ha privado un concepto arribista y servil que ha ocultado los valores más fuertes del Viejo Continente*. Estos valores fuertes o los nuevos valores de que va dando cuenta Arqueles no son ya los mismos: en el n° 7 de *Horizonte* se publica *Víspera del gozo* de Pedro Salinas; en el n° 9 (marzo de 1927) el artículo de Antonio de Marichalar presentando su libro "Girola. Divagaciones en torno al misterio de la estética actual", una ilustración de Norah Borges para el poema de García Lorca "El poema del tío-vivo" y una reseña bibliográfica del libro de Benjamín Jarnés *El profesor inútil*.

El número 8 de *Horizonte* (noviembre de 1926) comenta en su sección "Notas, libros y revistas" el recién publicado *Índice de la nueva poesía americana*, libro que incluía a los estridentistas Maples Arce y List Arzubide junto con lo poetas del todavía no nacido grupo de *Contemporáneos* Salvador Novo y Carlos Pellicer. El comentarista, que según Schneider (1970, 165) podría ser List,

critica algunos aspectos de las introducciones que al libro hicieron Alberto Hidalgo, Vicente Ruiz Huidobro y Jorge Luis Borges. El texto tiene interés para nosotros en tanto da cuenta de las posiciones de los estridentistas respecto a algunos temas fundamentales del momento: especialmente el choque entre las influencias europeas y norteamericanas en la literatura hispanoamericana, el conflicto de propiedad intelectual entre Huidobro y Guillermo de Torre y el intento de dotar de unidad a todos los movimientos de vanguardia de la América Latina. Las opiniones vertidas en el artículo y que podemos considerar como representativas del estridentismo xalapeño, nos permitirán visualizar algunas de las diferencias fundamentales con el Ultraísmo. Comentando el prólogo de Hidalgo, el articulista responde al recelo con el que Hidalgo observa la influencia de la literatura estadounidense y a su posición *antiimperialista*. Estos recelos no serían más que reflejo del apego de algunos poetas latinoamericanos hacia la literatura europea y no responderían a una auténtica independencia, sino a la tozuda perseverancia en las ataduras de siempre. De forma absolutamente coherente con la estética futurista, maquinista y urbana del Estridentismo, el autor elogia la poesía norteamericana, *fecundada por un ansia de vida nueva, que tiene su fábrica en ese gran país de los rascacielos y la industria gigantesca, que ha despertado la envidia y la maledicencia de una Europa mezquina y centavera*. El argumento implica algo más que la participación en la utopía urbana neoyorquina, implica también que, de la mano de influencias como la de Arensberg, Marius de Zayas o Luis Quintanilla, las influencias europeas fueron siempre matizadas por un espíritu panamericano que soñó en una modernización del continente sur posibilitada por la desaparición de las fronteras que los nuevos medios de comunicación imponían. Los ideales de modernización del arte y la literatura, desde el positivismo decimonónico y al menos hasta las versiones comunistas del sueño de modernidad como las de Diego Rivera, estuvieron vinculadas siempre a la sublimación del proceso de industrialización y del surgimiento de grandes ciudades cosmopolitas. Progresivamente, el referente fundamental fue dejando de ser el París de las grandes exposiciones universales para adoptarse el modelo norteamericano. En este contexto ideológico, la influencia de la poesía norteamericana es interpretada por el crítico estridentista como síntoma de un *borramiento de las fronteras y anulación de los cacicazgos*. Sin embargo, para los españoles, y como veremos en su momento en el caso de Guillermo de Torre, la influencia norteamericana constituía un nuevo peligro que venía a sumarse a la tradicional y nefasta influencia de la literatura francesa en Latinoamérica. La reseña del *Índice*, se anticipa de este modo a un debate que meses más tarde conmoverá los círculos literarios de España e Hispanoamérica provocado por la publicación del artículo de Guillermo de Torre "Madrid,

meridiano intelectual de Hispanoamérica". Fiel a su poética urbana y cosmopolita, la posición del Estridentismo queda en estos momentos descentrada respecto a las tendencias fundamentales que buscaban la conformación de una esencia de lo hispanoamericano volviendo la vista hacia el repertorio de formas que ofrecían las culturas indígenas y las múltiples mezclas de las culturas criollas.

En este caldo de cultivo, los comentarios de esta misma reseña sobre Guillermo de Torre cobran un especial interés. Su autor toma partido en defensa de Vicente Ruiz Huidobro y en contra de Guillermo de Torre pero sin entrar en el fondo del debate entre ambos. La defensa del poeta chileno se hace, simplemente, apelando a la independencia de la poesía Latinoamericana respecto de la europea y, concretamente, de la española. Al mismo tiempo se recurre al argumento *ad hominem* para resaltar la importancia de Huidobro como teórico y creador y la mediocridad de un Guillermo de Torre convertido en simple divulgador:

A pesar de Guillermo de Torre, la América sabe lo que debe a Huidobro, el poeta puede estar seguro que la envidia de un europeo no hará nunca que se pierda su contribución al despertar de la pampa, que al fin, el pobre Don Guillermo no es más que un periodiquero.

Del comentario al prólogo de J. L. Borges se desprende la misma voluntad de consolidar un frente estético Hispanoamericano que lleva al articulista a minimizar las diferencias con Borges para hacerle participar de los rasgos distintivos de la poética estridentista:

...está como siempre en la hora un punto, es el hombre actual que dice lo que se debe decir y se va a tiempo; centrado en nuestro desmadejamiento, prueba cómo es una gran mentira que somos arbitrarios; hasta esa forma elegante que tiene algo de "joven bien" que nos hace pensar en un Borges siempre rasurado, limpio y de maneras insospechadas, ofrece la visión del poeta nuevo, que no manotea, que no se encarama, porque la vida al realizarse en la poética pasa de su estado de materia prima, bárbara y dura por el alambique del espíritu y sale en esencia, guardando todo su primitivismo para ser devuelto emocionalmente por quien capte el remitido extra-radial.

Se recurre a Borges como argumento de autoridad para defender al Estridentismo, como *prueba de que no se es arbitrario*. Pero, lo que es más

importante, se convierte a Borges en exponente del *Actualismo*, la primera seña de identidad de la estética estridentista. Si en *Actual n° 1* el *actualismo* se definía por contraposición a dos posiciones (el futurismo y el pasatismo) que comparten una visión lineal del tiempo histórico; en este breve texto el *actualismo* de Borges se convierte en ejemplo de una actitud estética: la del que interviene puntualmente y con justeza en su época y sabe irse a tiempo. Frente a la voluntad de permanencia e inmortalidad, la aceptación del vértigo de la temporalidad moderna. Frente a la voluntad de sistema y a la tentación de construir un estilo, afirmación del valor del primitivismo y la emoción.

El número 10 de *Horizonte* (mayo de 1927) incluye también algunas crónicas madrileñas de Arqueles Vela: "El teatro de vanguardia en España", "La Gaceta Literaria" y "La exposición de joven pintura mexicana". El segundo de estos artículos viene a plantearnos una sintomática circunstancia: *La Gaceta Literaria* madrileña llega a Xalapa justo en el último número de *Horizonte*. La revista española que de entre las plataformas de expresión vinculadas a la vanguardia va a estar más atenta a la literatura y las artes mexicanas, nace unos meses antes de la defunción del Estridentismo. A partir de entonces las relaciones entre el Ultraísmo y la joven poesía mexicana no va a estar ya marcada por la preferencia hacia el grupo de Contemporáneos, sino por la práctica ruina del Estridentismo. El tercero de los artículos reseña una exposición que marcaría profundamente a Gabriel García Maroto y que le convertiría en el pintor español que desde posiciones de vanguardia habría de mostrarse más atraído hacia México. Sin embargo, también en este caso, el México de Maroto excluye al Estridentismo.

Pero el artículo de este número 10 de *Horizonte* que más importa a nuestro tema es el que List Arzubide publica con el título de "En el centenario de Góngora" que no es más que un resumen de sus libros a manera de homenaje, pero que testifica la recepción estridentista de un giro fundamental par la historia de la literatura española y, por añadidura de la hispanoamericana. A este primer homenaje seguirá la edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* a cargo de la Biblioteca Popular de las Ediciones del Gobierno de Veracruz, colección dirigida por el grupo estridentista. El prólogo sin firma, pero que Schneider (1970, 196) atribuye a Maples Arce, puede mostrarnos el sentido de la recuperación estridentista de Góngora. A juzgar por los juicios que la obra del poeta barroco español merece al prologista, pareciera que más que producir un abandono o modificación de la poética estridentista, vino a constituir un reforzamiento de la misma. La suya es, podemos afirmar, una lectura estridentista de Góngora. De él se destacan lo *extravagante* y lo *oscuro*, la

violencia y contrariedad en las acepciones y el empleo de giros rebuscados y antinaturales. Con ello parece que el estridentista descubre en Góngora sus propios recursos poéticos. Extravagancia, oscuridad, violencia, contrariedad, rebuscamiento y antinaturalidad no son más que sinónimos de estridencia. Efectivamente, cuando uno de los historiadores de la literatura mexicana moderna, Rubén Bonifaz (1981, 18) intenta aclarar qué es lo estridente se refiere al empleo por parte de Maples Arce de palabras consideradas extrapoéticas contrapuestas a otras tradicionalmente empleadas en la poesía, o al uso de sinestesias impactantes. Estas "palabras antipoéticas" y esta voluntad de impactar es la misma que Maples admira en Góngora. La poética estridentista de la imagen, que enlaza virtual o explícitamente con otra para construir una realidad prescindiendo de todo elemento lógico, el desprecio de lo generalmente admitido, la destrucción poética de la realidad y de la temporalidad para sustituirla por la sucesión de estados anímicos: todas estas técnicas poéticas que coincidimos en reconocer como estridentistas están, para el editor xalapeño de *Polifemo* y *Galatea* en Góngora:

La obra de Góngora se asemeja a una espesura de imágenes, apretada y maciza de forma; trasunto preciosamente decorativo y metálico de la naturaleza, donde la suplencia verbal se funde con la pura intuición lírica. Al mismo tiempo delicado y suntuoso, atesora en su atmósfera limpia y magnífica una activa visión colorista, y la vida toda se dijera que late al borde de las palabras cambiantes de reflejos, bañada por esa honda claridad irreal que fluye de la creación verdadera.

La admiración hacia Góngora responde también a otro motivo en el que se percibe el mismo mecanismo de proyección mediante el cual el articulista atribuye al homenajeado las cualidades que pretende para sí. La reacción apasionada que Góngora despertó en sus contemporáneos, su audacia, su capacidad para provocar el disenso..., son las claves de esta identificación entre el comentarista y el autor comentado. Góngora, un Góngora estridente, se convierte en ejemplo de la capacidad del artista para conmocionar la tradición. Por tanto, su rescate por los estridentistas debe entenderse como todo lo contrario de un "retorno al orden":

Góngora es, en rigor, tanto por la pasión excesiva que provocó en la crítica su técnica renovada y su audacia tantas veces certera, como por la múltiple disensión en que incurrieron acerca de él sus contemporáneos, el autor más adecuado para que los jóvenes se interesen en la revisión de su obra brillante de adjetivos inusitados y acaudalada de imágenes.

3.2.2.- La recepción española del Estridentismo.

La recepción española del Estridentismo es, como ya se ha señalado, tardía. Al revisar las principales revistas de renovación encontramos, en primer lugar, que nunca este movimiento fue motivo de atención preferente, sino bastante marginal, quedando arrinconado por el prestigio que adquirieron poetas ajenos al movimiento. Por otro lado, la crítica especializada se ocupará de los poetas estridentistas tan sólo a partir de unos pocos meses antes de la caída del gobierno del general Jara en Veracruz (1927), acontecimiento que implicaría la disolución del movimiento y el regreso a Ciudad de México o la marcha hacia Europa de algunos de sus componentes. El grupo fundado por Maples tuvo una corta vida y quedó marginado por la historia entre los estertores de la poesía postmodernista de Amado Nervo y el triunfo de una nueva generación que, puenteando al estridentismo, entroncará directamente con los herederos del modernismo. En lo que respecta a la prosa, el ensayo de novela vanguardista de List y Vela quedará históricamente relegado tras el vuelco que supuso la publicación de la novela de Mariano Azuela *Los de abajo*. Por último, el interés de la crítica española nunca se dirigió hacia el Estridentismo como grupo organizado, sino sólo a algunas figuras o a algunas obras consideradas puntualmente o que incluso fueron valoradas por su proximidad con el grupo de Villaurrutia, Novo y Torres Bodet. Tal es el caso, como veremos, de la recepción de la obra de Luis Quintanilla y de Arqueles Vela.

No he encontrado mención alguna al Estridentismo o a los estridentistas en las revistas *Ultra* o *Cosmópolis*, sino sólo en *La Gaceta Literaria* (1927-1933) y en *Revista de Occidente*, pero en ésta también en 1927. Si convenimos con Bonet (1995, 518) en que *en 1925 el ultraísmo fue barrido del mapa por los nuevos aires del 27*, debemos concluir que no hubo recepción crítica del Estridentismo por parte de los ultraístas a excepción de los comentarios de Guillermo de Torre sobre Maples en *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado ese mismo año de 1925. Es por esto que he preferido hablar de recepción española del Estridentismo antes que de recepción ultraísta. Aunque el Ultraísmo siguiera siendo una referencia fundamental en el momento en el que se publicaron las primeras valoraciones de la poesía estridentista, quienes las llevaron a cabo participaban de puntos de vista sensiblemente distintos a los del Ultraísmo fundacional. Guillermo de Torre, vivía por entonces un proceso de revisión de sus posiciones iniciado en 1925 con la publicación de *Literaturas europeas de vanguardia*; Francisco Ayala, aunque vinculado a los ultraístas en los inicios de los veinte, participó más de los presupuestos del 27 quizás por una cuestión simplemente generacional; Benjamín Jarnés, que fuera con Guillermo de Torre

el principal teórico del Ultraísmo, comulga con el "retorno al orden", como se manifiesta precisamente en sus juicios sobre Arqueles Vela.

Si esto ocurrió en el caso de la recepción en España de la literatura estridentista, en el caso de la obra plástica, puede hablarse, ateniéndose a la ausencia total de referencias bibliográficas, de un desconocimiento absoluto. Este hecho puede explicarse en buena medida porque el Estridentismo no llegó a constituir una corriente plástica independiente de la literatura, y la obra que podemos considerar estridentista consiste, en su mayor parte, en ilustraciones de las novelas, manifiestos y poemarios de los literatos del grupo. Aunque hubo también pintura de caballete estridentista, los pintores que se integraron en el proyecto de Maples mantuvieron siempre una doble militancia en el muralismo mexicano, colaborando desde sus inicios con el programa de Diego Rivera. Contemporáneo del muralismo, el estridentismo plástico quedó ocultado por su resonancia, y el poder de difusión de la obra gráfica de reproducción múltiple no consiguió nunca el valor de exhibición que lograron los monumentales murales mexicanos. Los libros y sus ilustraciones, con un mercado hispanoamericano del libro prácticamente inexistente, llegaron a España mucho menos que las noticias deslumbrantes de los murales. El artista español que pudo ser más sensible a la apreciación de una obra gráfica inserta en un proyecto político y social como lo fuera la estridentista, Gabriel García Maroto, la desconoció muy probablemente, pues no he encontrado mención alguna en sus escritos. Incluso la obra de los grabadores que ilustraron los libros estridentistas llegó a España de la mano de los poetas de *Contemporáneos*, como es el caso de Jean Charlot y de Roberto Montenegro, que vieron publicados en *La Gaceta Literaria* ((nº 6, 15-3-1927) sus retratos de González Rojo y de Salvador Novo.

Apuntadas estas notas generales sobre la recepción del Estridentismo en España, comentaré sucesivamente por orden cronológico los artículos y reseñas sobre el movimiento publicadas en las revistas españolas del momento.

En febrero de 1927 Guillermo de Torre publica en *Revista de Occidente* (año V, nº XLIV) un comentario al *Índice de la nueva poesía americana* (Buenos Aires, 1926) antología de poetas llevada a cabo por Alberto Hidalgo y prologada por él mismo y por J. L. Borges y V. Ruiz Huidobro. Entre los varios reproches que De Torre lanza al *Índice* por su parcialidad y limitación figura la protesta por la inclusión de pocos poetas mexicanos en contraste con la importancia concedida a países como Perú *que han pasado siempre por ser menos pródigos en*

rapsodas. De Torre achaca este defecto a la nacionalidad peruana del compilador y se felicita de la inclusión de Maples Arce y List Arzubide:

Aquí están dos representantes de lo que hace pocos años fue pasajera escuela "estridentista": Maples Arce y List Arzubide.

Este calificativo de "pasajera" que De Torre aplica al Estridentismo se repetirá en marzo del mismo año en su artículo "Nuevos poetas mexicanos" publicado en *La Gaceta Literaria* y nos da idea de que el autor consideraba al Estridentismo como una tendencia ya superada. También parecen corroborar esta idea el hecho de que en la recensión para la *Revista de Occidente* Guillermo de Torre proteste por la no inclusión en la antología de Luis Quintanilla, a quien, sin embargo, olvida vincular con el Estridentismo. La misma protesta se hace extensiva al caso de poetas que califica como *más templados* y de *carácter genuinamente post-simbolista* como Torres Bodet y Enrique González Rojo. Con todo ello, Guillermo de Torre considera que el Estridentismo era en 1927 cosa pasada aunque *de hace pocos años* y piensa en los poetas del futuro grupo de Contemporáneos como en los mejores exponentes de la nueva poesía mexicana.

Las mismas ideas se repiten en el artículo de Guillermo de Torre "Nuevos poetas mexicanos" (*La Gaceta Literaria*, nº 6, 15-marzo-1927) en el que se hace patente que su conocimiento de la poesía mexicana se centraba prioritariamente en el grupo que a partir de la aparición de la revista *Contemporáneos* en 1928 pasaría a la historia con ese mismo nombre. El artículo comienza haciendo un par de consideraciones introductorias que son de interés para situar la posición del autor. En primer lugar, De Torre se disculpa por la posible indecisión en la jerarquización del valor de los diferentes autores así como por la deficiente sistematización. En su descarga aduce que *mi curiosidad aún no ha cobrado todas las piezas necesarias* y que *sólo poseo a mi alcance unos cuantos libros traídos a mis manos por la amistad o el azar*. Teniendo en cuenta que el único poeta estridentista incluido en el catálogo fue Luis Quintanilla y que el autor confiesa que sólo conoce de él sus libros, *Avión Poemas 1917-1923* (México, 1923) y *Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes* (México, 1924), hemos de concluir que el conocimiento que del Estridentismo tuvo Guillermo de Torre fue muy escaso¹⁹. Sin duda pudo

¹⁹Guillermo de Torre pudo tener conocimiento de *Radio*, por medio de Luis G. Urbina, quien en 1924 escribió una carta a Luis Quintanilla desde Madrid con motivo de la aparición de este libro de poemas. La carta fue editada por Schneider (1970, 89-90). Las opiniones de Urbina coinciden con las de Guillermo: acepta sus *audacias* y *extravagancias* que atribuye a la

contribuir a ello la mudanza a Xalapa (1925) que desplazó a los estridentistas a la periferia geográfica y cultural, pero es significativo que ni siquiera el establecimiento de Arqueles Vela en Madrid a partir de julio de 1926 sirviera como cauce de difusión de la obra poética y gráfica del movimiento. La segunda nota introductoria es de interés porque nos permite hacernos idea de las diferencias entre la posición de Guillermo de Torre y la de List Arzubide respecto a una cuestión paradigmática. El español comienza su escrito sumándose al homenaje que se le brindara en México al poeta Salvador Díaz Mirón y confesando su propósito de estudiar las influencias de éste y de los tardo-modernistas Novo, Nervo, Urbina, Tablada, Othon y Gómez Martínez en los nuevos poetas mexicanos. Esta voluntad de historiar la evolución de la poesía mexicana mostrando la continuidad de los distintos movimientos reformadores está en las antípodas de la posición de List. En un panfleto titulado *Carta abierta a los revolucionarios*, distribuido a finales del mes de diciembre de 1926, List arremete contra el homenaje a Díaz Mirón en los siguientes términos:

Díaz Mirón, el hombre que mató, que se alquiló a la tiranía, que incensó a los que explotaron al pueblo, aun suponiendo que tuviera talento, se exhibiría en este caso como un valor negativo y no debe recibir de los revolucionarios sino el desprecio, ya que en la hora de la justicia, el verbero, huyendo a La Habana, se salvó del castigo del pueblo.

Revolucionarios: la reacción espía y acecha esperando un pretexto para herir a la Revolución y nuestra indiferencia frente a la pantomima ridícula con que quieren endiosar a un cómplice de su vileza, puede ser peligrosa. Desenmascaremos su farsa y preparémonos a castigar su desvergüenza.

Como vemos la cuestión, para List, no es ya de orden literario, pues hasta se muestra dispuesto a reconocer el talento de Díaz, sino estrictamente política. Este posicionamiento político vino a añadirse a los ataques iniciales de los estridentistas a los poetas que Guillermo de Torre confiesa admirar: en 1922 José Gorostiza se felicita de la virulencia con la que el Maples de *Andamios interiores* se opone a la influencia de González Martínez (citado por Schneider, 1970, 48), mientras que Ortega, firme aliado del Estridentismo desde las

convulsión provocada por el ataque de los nuevos *histerismos*, pero se confiesa hombre de *retaguardia* a quien estas excentricidades le parecen *falsas, incoherentes y efímeras*.

páginas de *El Universal Ilustrado*, arremete también el 24 de agosto contra Amado Nervo, González Martínez y Torres Bodet (idem, 55).

La oposición entre De Torre y los Estridentistas se hace más evidente si tenemos en cuenta que éste se refiere al grupo de Torres Bodet como *falange de poetas políticos*, entendiendo su obra como expresión poética de la política cultural revolucionaria de Vasconcelos equivalente a los murales de Diego Rivera y a las Academias de Pintura al Aire Libre de Ramos Martínez. Sin adoptar una oposición abiertamente política y aunque estableciendo una valoración de los nuevos poetas en términos literarios, la identificación entre éstos y la revolución se convierte, para Guillermo de Torre en argumento a su favor. Pero lo curioso es que, en términos políticos, las diferencias entre el Estridentismo y los de *Contemporáneos* se habían ido ampliando progresivamente hasta estallar en 1925. A partir de esta fecha, que señalamos aquí de manera convencional, el Estridentismo defiende una poesía social y ataca toda posición formalista como aliada objetiva de la reacción. El fragmento de List anteriormente citado mostraba claramente sus presupuestos estéticos como también lo hace el siguiente de Salvador Novo ("Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual", en *El Universal Ilustrado*, 15-2-1925) opuesto frontalmente a cualquier programa de literatura social:

...convengamos de una vez en que no hay "poetas socialistas" y "poetas burgueses". Hay poetas y poetastros; como hay gente limpia y gente sucia, por otra parte. Y el pueblo, el obrero, empleado y propietario, todos juntos, juzgan de esto. No convenceréis al obrero de que sois un buen poeta, ni al campesino gritándole con asonantes que asesine al patrón o que siga al marxismo. Él sabe todas esas cosas y cuándo hacerlas mucho mejor que vos. Y seguirá mirándolos compasivamente.

Novo hacía pública esta opinión en el marco de un debate organizado por *El Universal Ilustrado* con motivo de la publicación, a partir del 22-1-1925 y en cuadernos semanales, de la novela de Azuela *Los de abajo*. Tras proponer a varios críticos y escritores la pregunta de si *existe una literatura mexicana moderna*, la discusión derivó también inevitablemente hacia el problema de las relaciones entre literatura y sociedad. El desarrollo de la discusión coincide en el tiempo con el nombramiento de Maples como juez de primera instancia en Xalapa, cargo para el que fue recomendado al general Heriberto Jara y que significaría el comienzo de una intensa colaboración del poeta con el gobierno revolucionario del Estado de Veracruz. La progresiva importancia de la temática social en la obra estridentista, que tuvo otro de sus momentos

esenciales en la publicación de *Urbe* (1924), marca el distanciamiento definitivo con poetas como Salvador Novo, que fue citado en *Actual n° 1* como miembro de su *directorio de vanguardia*, o que, como José Gorostiza, mostraba sus simpatías con el Estridentismo con motivo de la publicación de *Andamios interiores*.

En conclusión tenemos que, tanto en lo que respecta al juicio sobre Salvador Díaz Mirón como en lo que hace a las relaciones entre los futuros colaboradores de *Contemporáneos* y la Revolución, Guillermo de Torre toma un partido contrario al estridentista. La comprensión de las relaciones entre la nueva literatura y la modernista y la vinculación entre literatura y revolución se convierte así en una misma cuestión tanto para List como para De Torre, pero desde una toma de partido distinta. De este modo, las afirmaciones del crítico español, que él constata como un hecho innegable para todo el grupo, habrían sido, para List, el argumento definitivo para oponerse política y estéticamente a estos *nuevos poetas mexicanos*:

Su poesía participa de los mismos caracteres que posee la de sus antecesores: claridad, limpidez y un sostenido sentimentalismo de tono medio.

Guillermo de Torre advierte perfectamente el giro de la nueva poesía hacia los postulados del modernismo e incluso se lamenta de ello como cuando comenta la obra de Jaime Torres Bodet en los siguientes términos:

Prolonga sumisamente la línea de Amado Nervo, González Martínez, Luis G. Urbina. No se inquieta, ni se encandila, ni se estremece en la pesquisa de normas distintas. (...) Poesía lúcida, serena, de paisajes diáfanos y remansados interiores, contenida en metros tradicionales. Poesía sin peso y sin relieve, de neta oriundez simbolista. En ello cifra su encanto apacible ya que no —al menos para mí— su seducción.

O como cuando, comentando la obra de Xavier Villaurrutia afirma que: *su pensamiento conciso, contenido, explica que no venga a romper nuestra tradición poética; antes bien, a continuarla.*

Sin embargo, desconocedor de la evolución de la obra estridentista posterior a *Avión* y *Radio*, no pudo tener noticia de la pervivencia de un movimiento que se oponía tanto al retorno estético al simbolismo y al modernismo, como a una poesía muy vagamente vinculada con la Revolución Mexicana. Aún así, el

desencanto ante la moderación o el tradicionalismo de Torres y de Villaurrutia, se contrapone en el artículo de Guillermo a las esperanzas que deposita en la poesía del estridentista Luis Quintanilla:

Más extremado en la forma, absolutamente desdeñoso de todo canon tradicional e imantado por los primeros fuegos de artificio del apollinarismo, hasta el punto de que llega a "apropiarse" alguno de sus caligramas, es Luis Quintanilla, poeta joven, al margen del grupo aludido (y más afín al de los pasajeros "estridentistas" Maples Arce y List Arzubide) y a quien, sin embargo, creo de justicia mencionar aquí brevemente.

En lo que es una declaración de simpatía por el talante vanguardista del estridentismo, De Torre parece añorar su radicalismo antiacademicista. Pero, planteando implícitamente la interesante contradicción entre un radicalismo importado de Europa y un tradicionalismo intrínseco a la poesía mexicana, manifiesta su esperanza en que la evolución posterior del poeta le haya dado más personalidad propia, liberándose de motivos y sugerencias imperantes en el período 1918-1920. La objeción de Guillermo de Torre a Quintanilla, su llamada de atención ante el peligro de una importación despersonalizada de la estética francesa respondía quizás a su interés por construir una literatura hispanoamericana liderada intelectualmente desde Madrid. Esta obsesión le lleva a criticar en Salvador Novo lo mismo que Jaime Torres Bodet reprochara al Estridentismo unos años antes. Atribuye la *sugestión maquinística* de Novo a su *yanquismo*, del mismo modo que Torres Bodet ("¿Qué significa el Estridentismo?", en *La Antorcha*, 1-11-1924) atribuía el *ingenuo* culto estridentista a la urbe moderna a la *intervención norteamericana*.

En su número 8 (15-4-1927) *La Gaceta Literaria* publica en su sección "breves noticias" una nota sin firma en la que se comenta el libro de List Arzubide *El movimiento estridentista*. El comentario incluye en la nómina estridentista a los poetas List, Maples, Gallardo, Kinta-Niya y Arqueles Vela, y participa del enojo por la *extravagancia* estridentista común a la mayoría de sus críticos. Lo único reseñable es la llamada de atención, (que según parece pasaría completamente desapercibida), hacia las ilustraciones que formaban parte del libro:

Libro curioso sobre todo en su parte gráfica, y animado en anécdotas imaginarias, pero exento de todo principio de doctrina fundamentada y

escrito en un estilo tan deliberadamente extravagante como falto de precisión y donaire.

Tampoco las continuadas colaboraciones de Luis Cardoza y Aragón en la revista, que en este mismo número incluye una crónica de la exposición *Pintura americana de vanguardia*, organizada en París por Alfonso Reyes y Estrella Ureña, sirvió a la difusión de la obra plástica del Estridentismo. Cardoza, de nacionalidad guatemalteca pero mexicano de adopción, empezaba a destacarse como crítico e historiador del arte mexicano, tarea en la que sobresaldría especialmente por sus estudios sobre Orozco, pero no colaboró a la difusión del Estridentismo.

El número 17 de *La Gaceta Literaria* (1-9-1925) destaca por incluir varios artículos dedicados a la literatura mexicana: un comentario de Giménez Caballero a la novela de Azuela *Los de abajo* que se acompaña de la transcripción de su capítulo XV, un artículo de Febronio Ortega sobre *El café de Nadie* de Arqueles Vela y dos anuncios de editoriales que venden la novela de Azuela. Todo ello en una edición de la revista que incluía la primera entrega de las respuestas de los españoles a la polémica con Martín Fierro a propósito de la publicación del manifiesto de Guillermo de Torre "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica".

La crítica del libro de Arqueles Vela está firmada por Ortega en París y fechada en 1927. Anuncia la publicación en Francia, *en volumen con "transfusión de sangre"* de Luis Cardoza y Aragón, de la novela de Arqueles "El intransferible", *novela construida el pasado invierno en Madrid*. La reseña no tiene demasiado interés en tanto no consiste más que en una recreación de la estética de Arqueles. Usa sus mismas expresiones, hace un repaso de su trayectoria vital y literaria desde su estancia como estudiante en USA y sus primeras colaboraciones en *El Universal Ilustrado* hasta su viaje a Europa. No menciona en absoluto al estridentismo, ni vincula a él a Arqueles, con lo que resulta que la que puede considerarse como la más importante recepción española del Estridentismo pasó por alto la existencia del movimiento. La obra de Vela llegó en un momento en el que el Estridentismo ya no era referencia obligada y en el que el autor, aunque sin desvincularse de él, se mueve en el contexto parisino y madrileño. Se trata de una carta de presentación de un Arqueles cosmopolita en España desde París en la que sobran las referencias a un movimiento que está a punto de desaparecer.

La aparición simultánea del artículo de Ernesto Giménez Caballero, "La América nueva. Un gran romance mejicano" dedicado a *Los de abajo* y de dos anuncios publicitarios de la misma novela (en edición económica de Espasa-Calpe S.A. y en una *magnífica edición en papel especial con cuatro láminas y tres viñetas de Maroto* de la imprenta E. Giménez) puede considerarse como síntoma de la aparición de un nuevo referente fundamental de la literatura mexicana en España. Junto con los poetas de la futura revista *Contemporáneos*, Azuela será a partir de entonces cita obligada. Entre ambos movimientos, el Estridentismo quedará desatendido y olvidado. La valoración de Giménez Caballero es rotunda:

Se puede hacer sin miedo la afirmación: desde los poemas de Rubén Darío, nada comparable a esta novela de Mariano Azuela, Los de abajo. Es más, podíamos, sin temor, forzar la afirmación. Esta novela: superior al esfuerzo rubendariano.

Rubén Darío y Mariano Azuela. Entre estos dos grandes acontecimientos Giménez no cree necesario mencionar ni a los estridentistas, cuyo desconocimiento hemos señalado ya, ni a los jóvenes poetas de Guillermo de Torre, quizás porque, como éste afirmaba, no hacía sino profundizar en la senda del modernismo. Entre ambos hitos no parece haber lugar para una literatura genuinamente de vanguardia como la estridentista. También en consonancia con el intento de Guillermo de Torre por confirmar la existencia de una Literatura Hispanoamericana, lo que interesa resaltar a Giménez Caballero es que *la revelación de lo nuevo tenía que venir del país más viejo de América*, es decir, el entronque entre la renovación y la tradición mexicana. Una tradición que es también la de las aportaciones que México dio a la literatura castellana. Azuela es celebrado así como un nuevo clásico: *Poema épico, novela cristiana, héroe que combate por un imperativo vital que toma caracteres religiosos*. Su novela representa la fusión de la vanguardia y de lo clásico en fórmula original: *...pudiendo ser ruso de última hora y español de los buenos tiempos, no lo es, porque es esencialmente mejicano*. A diferencia de los martinfierristas, con los que la Gaceta está en guerra: *¡Nada de nuevos diccionarios y de tangos finos para naciones libres!*. Por tanto, nada de vanguardismo, y nada de ese lenguaje que Ayala en el mismo número de la revista calificaba de lenguaje de bajos barrios. En último lugar le interesa resaltar, muy en el contexto de la polémica con los martinfierristas lo que la novela tiene de oposición a la influencia yanqui:

...Cara a cara con la verdad (...) Es decir, la sombra terrible de ese enemigo rubio y frío que avanza como un cáncer inexorable, comiéndose el corazón entrañablemente humano de Suramérica.

En este contexto, la defensa estridentista de la influencia norteamericana, su querencia por los paisajes de la urbe moderna, por las máquinas y los nuevos medios de comunicación, no podría haber sido considerada más que como trasnochada influencia futurista.

En ese mismo contexto marcado por la polémica con Martín Fierro, es de reseñar la breve nota con la que en este mismo número de *La Gaceta* Gabriel García Maroto aporta su grano de arena contra los argentinos. Interesa aquí resaltar una observación hecha entre líneas:

De ir a América alguna vez habrá de ser a Méjico, en donde se fragua, intentando con gran esfuerzo canalizarse, un movimiento artístico de poder sorprendente. Méjico, en donde se puede afirmar que se encontrará, dentro de poco, el meridiano artístico de América, meridiano que los jóvenes violentos de "Martín Fierro" ignoro si atienden y estiman en sus valores efectivos.

Frente a la violencia, antiacadémica más que antiespañola, de Martín Fierro, Maroto propone el ejemplo constructivo del muralismo mexicano. El interés de Maroto por el muralismo y el que manifiesta Giménez Caballero por Azuela en este nº 18 de *La Gaceta* son exponentes de la existencia de dos grandes focos de atención que, junto con los poetas de *Contemporáneos*, oscurecen la presencia del Estridentismo. El caso de García Maroto puede considerarse como especialmente significativo dado que, por su doble condición de escritor y de ilustrador, y por su interés por la cultura mexicana, bien podría pensarse en él como el mejor dispuesto para el Estridentismo. Repasando algunos datos de su biografía (Bonet 1995, 276-277) encontramos que ya sus circunstancias familiares (la familia de su esposa, Amalia Narezo, era originaria de México) predisponían su atención hacia México. Pero fue la Exposición de Joven Pintura Mexicana (Madrid, 1926) la que despertó las pasiones que afloran en el breve texto de *La Gaceta*. La exposición mostraba más de doscientos dibujos infantiles realizados por los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, fundadas por Ramos Martínez. El método de enseñanza del dibujo de Ramos Martínez propugnaba algo más que una reforma didáctica, y ha de entenderse en el contexto del programa de difusión cultural y de protección de la cultura popular de José Vasconcelos. Era, por tanto, un intento de síntesis entre la

incorporación de las nuevas técnicas del dibujo y de la pintura europeas y la recuperación de la cultura visual prehispánica que cristaliza en un proyecto de arte social revolucionario. Fue sin duda este carácter global y genuinamente político del programa de las Academias de Pintura al Aire Libre lo que interesó a Maroto. El proyecto de reforma de las enseñanzas artísticas del que fuera director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México ha de entenderse también en relación a otros anteriores y coetáneos : la teoría del color, de la perspectiva y del paisaje del Dr. Atl, que inventara sus Atl-colores; el método de enseñanza del dibujo de Best-Maugard, que rompió con el academicismo europeo del XIX vinculando la didáctica del dibujo a la recuperación de la pintura decorativa pre-cortesiana y su geometrismo; y también el manifiesto *Tres llamadas de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* de Siqueiros (Barcelona, 1921) en el que se proponía una síntesis entre las innovaciones de la vanguardia europea y el sentido constructivo de la forma de las culturas mesoamericanas. En última instancia todos estos proyectos eran coherentes con la intención de Guillermo de Torre, compartida por Maroto en su respuesta a los martinfierristas, de establecer las condiciones de posibilidad de una literatura (y de un arte) hispanoamericanos que, vinculándose con las tradiciones propias, no significaran el simple remedo acrítico de las vanguardias centroeuropeas. En el capítulo titulado "Las escuelas populares de Bellas Artes" de su libro *La nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, (Madrid, Ediciones Biblos, 1927) Maroto propone el ejemplo de Ramos Martínez como modelo para la reforma de las enseñanzas artísticas en esa España ideal de 1930 que Maroto diseña²⁰. El fragmento siguiente muestra el conjunto de notas que este modelo ideal toma del mexicano: la apropiación diferenciada de lo europeo y la vinculación de las artes a un proyecto político y social revolucionario. Refiriéndose a la evolución de Ramos Martínez desde su viaje a Europa hasta la fundación de las Escuelas afirma:

...era un pintor europeo, sin acento propio: un resumen desvanecido de escuelas diferentes. México le ofrece a su retorno una revolución social, una confusión social, un hervor social reiterado.

²⁰Este capítulo de *La nueva España 1930* retoma el balance de la muestra de Ramos Martínez que Maroto hiciera en su conferencia pronunciada en la inauguración de la Exposición y recogida en el folleto *La revolución artística mexicana. Una lección* (1926). El título de este folleto, da cuenta del interés de Maroto por la experiencia mexicana: se trata de extraer una lección aplicable a la realidad artística y social española y en este sentido puede considerarse como un referente fundamental en la gestación del programa de reformas de *La nueva España*.

Sin duda, esa fue también la voluntad de los estridentistas y sorprende que Maroto no fijara su atención en las propuestas del grupo. La ausencia en su obra de referencia alguna al Estridentismo puede atribuirse a la escasa difusión del mismo en España, pues de haberlas conocido sería sorprendente su silencio por varias razones que acercan la búsqueda de García Maroto a las propuestas de los mexicanos. En primer lugar ha de señalarse que los jóvenes pintores estridentistas se formaron en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, en Coyoacán, Ciudad de México, fundada también por Ramos Martínez y conocida como "Barbizón de Santa Anita". En segundo lugar, creo que puede afirmarse que algunas de las pautas fundamentales del programa estridentista venían a representar un proyecto de arte social y popular y una alternativa al arte académico y profesional en sintonía con las aspiraciones de Maroto. Así ocurriría, en mi opinión, con la propuesta de imbricación entre literatura y arte puesta en marcha en las revistas y publicaciones estridentistas, con la participación de los estridentistas no sólo en la reforma de las enseñanzas artísticas sino también en los proyectos de difusión cultural del gobierno del general Heriberto Jara, dirigidos por Maples Arce. Del mismo modo, el interés de Maroto por la temática social y urbana y por los barrios populares de Madrid, reflejadas en su *Madrid visto por un pintor, 37 escorzos, temas para cuadros futuros* (Madrid, 1925) coincide (aunque quizás más en las preocupaciones subyacentes que en los resultados formales finales) con el interés estridentista (particularmente en Ramón Alva de la Canal) por la ciudad y sus arrabales.

Sorprende también que el conocimiento que Francisco Ayala tuvo del libro de Maples *Poemas interdictos*, poemario publicado en Xalapa por la editorial estridentista *Ediciones de Horizonte* en 1927 y reseñado por Ayala en *Revista de Occidente* (diciembre de 1927), no sirviera a Maroto para entrar en contacto con la poesía estridentista. La colaboración entre Ayala y Maroto fue intensa en esos años, pues, tal y como indica Bonet (1995, 73), Ayala colaboró con Maroto en su *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*, para el que redactó notas sobre los principales acontecimientos literarios y artísticos del Madrid del momento. El comentario de Ayala aparece en las mismas fechas en que Maroto partía hacia México por lo que podemos suponer que el libro de Maples pudo ser una de las últimas noticias literarias que le llegaran de México justo antes de emprender su viaje. El libro reproducía a color el *Retrato de Maples Arce* de Leopoldo Méndez, que pudo ser una de las primeras muestras de la pintura estridentista llegadas a España. Si la estrecha vinculación con Ayala nos permite aventurar que *Poemas interdictos* supuso un cierto acercamiento a la obra plástica estridentista en España, otro tanto podría haber ocurrido con el *El*

movimiento estridentista de List Arzubide, sólo que éste habría aportado una información mucho más valiosa sobre la misma. El libro, publicado por las Ediciones Horizonte²¹, constituye toda una declaración de principios y una historia del Estridentismo y es en definitiva la muestra más acabada de la colaboración entre poetas e ilustradores estridentistas. Incluye sesenta ilustraciones: fotos de los miembros del grupo, portadas de libros, reproducciones de óleos y de manifiestos, fotos de algunas máscaras y esculturas de Germán Cueto y algunas ilustraciones que habían aparecido en los diferentes libros estridentistas. En cuanto a los autores figuran los artistas estridentistas Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Leopoldo Méndez y Jean Charlot; incluyéndose también un par de caricaturas de Arqueles Vela y colaboraciones de artistas próximos al movimiento como Tina Modotti, Edward Weston, Pedro S. Casillas, Hugo Thilman, Roberto Montenegro, Cataño, Roberto Rivera y Diego Rivera. Como se señaló anteriormente, el libro llegó a España y fue conocido por el círculo de *La Gaceta* como lo demuestra la aparición (nº 8, 15-4-1927) de una nota crítica sin firma. Sin embargo, no parece que tuviera mayor repercusión.

Maroto incluye a Maples en su *Nueva antología de poetas mexicanos*, publicada en 1928 tras su viaje a México a finales de 1927 y hace también un retrato del poeta que aparece en la misma antología. Sin embargo, a su llegada a México, se vincula al círculo de *Contemporáneos* diseñando la cubierta del primer número de su revista en el que también publica un polémico artículo sobre Diego Rivera. Otros frutos de su colaboración con este grupo fueron el prólogo de Torres Bodet para el libro de Maroto *Veinte dibujos mexicanos* (Madrid, Biblioteca Acción, 1928) y la ilustración del libro de poemas *Crucero* de Genaro Estrada, diplomático protector de Contemporáneos. Así mismo su libro, *Galería de poetas mexicanos modernos*, fue reseñado por Celestino Gorostiza en la misma revista (Bonet, 1995, 276-277). En definitiva, parece que su conocimiento del Estridentismo fue tardío y sólo existe prueba de él con posterioridad a su viaje a México, en un momento en el que el movimiento se disuelve tras el recambio gubernamental en Veracruz. Lejos de representar un caso aislado, la historia de las relaciones entre Maroto y el Estridentismo es reflejo de lo que fue su destino histórico: situado entre los primeros entusiasmos del muralismo o de la reforma de Ramos Martínez y el retorno al orden de

²¹No parece haber acuerdo en torno a la fecha de publicación de *El movimiento estridentista*: Schwartz (1991) habla de 1927, mientras que Stefan Baciu (1968) de 1926, por su parte, la reedición de 1987 a cargo de la Secretaría de Educación Pública de México fecha la primera edición en 1928, pero afirma en la contraportada que se publicó en 1926; Schneider (1970, 174) afirma que se terminó de imprimir el 31 de diciembre de 1926.

Contemporáneos, el Estridentismo tuvo una vida efímera y una resonancia bien poco estridente.

En el nº 18 de la *Gaceta Literaria*, (15-9-1927), y en la sección "Escaparate de Libros. Libros americanos", Benjamín Jarnés publica una crítica del libro de Arqueles Vela *El Café de Nadie*. Jarnés, que escribe con asiduidad en la sección "Postales americanas" junto con Guillermo de Torre, compara a Arqueles con Ramón Gómez de la Serna, recurriendo a términos de resonancia dadaísta:

¡Por qué, al ver a Arqueles Vela destripando peponas de la gran feria del mundo, nos acordamos tanto de Ramón Gómez de la Serna, el minucioso catalogador de lo desmoronado, el gran niño que con ojos de cruel impasibilidad lo acribilla todo, lo desmenuza todo, sin acordarse de construir, de "arquitecturar" nada.

Sin embargo, y a pesar de la identificación con Ramón, Jarnés expone un claro reproche a la posición puramente destructiva de Arqueles en consonancia con las tesis de Guillermo de Torre anteriormente expuestas: la impasible curiosidad de Arqueles, afirma Jarnés, *llega a sernos angustiosa*. Jarnés asimila el talante de Vela a lo que denomina una posición búdica que contrapone a la Nietzscheana. Mientras que la primera estaría caracterizada por el *cansancio* y el *prematureo renunciamento*, la segunda se distinguiría por la alegría de la lucha nietzscheana. El juicio de Jarnés, al recurrir a términos nietzscheanos que fueron reinterpretados mil veces y en mil sentidos por las vanguardias, se convierte para nosotros en sumamente ambiguo. En mi opinión, Jarnés intenta distanciarse del nihilismo dadaísta (momento destructivo que produciría angustia y sería manifestación del cansancio y el renunciamento), al tiempo que propone la alternativa del construir, del "arquitecturar", asimilando la voluntad de poder nietzscheana a la necesidad de superación del momento puramente destructivo. Con ello, nuevamente la valoración española del Estridentismo denuncia lo que se entendería como una anacronía: la de mantenerse en posiciones rupturistas y negadoras en un momento en el que todos parecen coincidir en la necesidad de un cierto retorno al orden. El comentario de Jarnés incluye una referencia al mexicano Febronio Ortega, autor de la primera reseña del libro de Vela en *La Gaceta*, y al que podemos considerar como figura central en las relaciones entre la crítica literaria madrileña y los escritores mexicanos que por aquel entonces residían en París y que estuvieron vinculados a *El Universal Ilustrado*. Finalmente ha de resaltarse que tampoco en esta ocasión hay mención alguna al Estridentismo y que la figura de Arqueles Vela aparece completamente desvinculada del movimiento.

Este dato resulta, a mi entender, particularmente significativo tratándose de un texto como *El Café de Nadie*, un canto al grupo estridentista y a su estética que idealiza el famoso café de la Colonia Roma que fuera sede del movimiento en Ciudad de México. El hecho de que Jarnés escriba el título con minúsculas, podría ser, pues, síntoma de que el crítico desconocía el referente del que nace la novela y la importancia de este café como metáfora de la estética estridentista. Recibido en un contexto que olvida la existencia del Estridentismo, la crítica de Jarnés al libro de Vela aparece en *La Gaceta* acompañada de un comentario a la novela *Margarita de niebla* de Torres Bodet.

El comentario de esta misma novela de Torres Bodet acompaña al que Francisco Ayala hiciera de *Poemas interdictos*, de Maples Arce, en *Revista de Occidente* (año V, n° LIV, dic. 1927). También en este caso la difusión de la obra literaria estridentista parece entrar en competencia con la de los de *Contemporáneos*. De la comparación entre los comentarios a una y otra obra podremos extraer una visión aproximada de las condiciones en las que se recibió en España la literatura estridentista.

Respecto a la novela de Torres Bodet, Ayala resalta la influencia de Benjamín Jarnés en el autor mexicano y se felicita del *limpio viraje* hacia una *nueva ruta con extraña seguridad y con pulso igual y sereno*. Aceptando prudentemente la lógica del retorno al orden, aplaude la *resolución tranquila de quien rectifica su marcha, advirtiendo (...) el error de la que abandona*.

Pero a pesar de estos elogios hacia *Margarita de niebla*, y al contraponer el libro de Maples al de Torres Bodet, Ayala muestra una evidente simpatía por el riesgo implícito en la aspiración vanguardista de Maples. Ayala parece con ello andar buscando una solución mediadora entre la tranquilidad segura y resolutiva del viraje de Torres y la experimentación atrevida de Maples. Anda buscando una mediación entre los momentos destructivo y constructivo:

Manuel Maples Arce, poeta bien destacado en el grupo de jóvenes mexicanos que aspira a un vanguardismo plural —literario y extraliterario—, se nos muestra en su libro atento con preferencia a la palpitación mecánica del mundo. Los radiogramas líricos que nos envía responden a una exaltación muy característica, de los valores recién creados por la civilización material, y a un impulso descubridor, que ya por sí bastaría a inspirar atención y cariño.

El que se coloca frente a los objetos de última factura para señalar sus perfiles poéticos, aún ignorados, adopta una posición más arriesgada y generosa que el cauto espectador de lo que —por sentido común— estima bello.

Más arriesgada, pero, en compensación, eficaz y honesta.

De esta valoración de *Poemas interdictos* resaltan la simpatía por el riesgo y la innovación y por el empeño en tratar poéticamente los nuevos temas de una sociedad tecnificada. Pero también es importante el hecho de que Ayala es quizás el único que se refiere al Estridentismo como un grupo activo, apreciando su esfuerzo por construir una vanguardia plural, es decir, por sintetizar y aunar no sólo las innovaciones de los distintos *ismos*, sino también las vertientes literaria, política y social. La valoración de Ayala se centra, en conclusión, en la intención subversiva del Estridentismo, subversión que se entiende como tarea obligada para la literatura. Con esto Ayala se convierte, en mi opinión, en el crítico español que mejor supo reconocer la estrecha vinculación que el Estridentismo buscó entre el ejercicio literario de alteración de la realidad a través de una mirada subjetiva que descompone los objetos y desintegra la conciencia del sujeto y la subversión del orden social y político:

Maples Arce aspira a conseguir una imagen subjetiva de las cosas. Observa desde un aeroplano: el corazón voltea los panoramas- la subversión de las perspectivas evidentes.

Todo artista de hoy, está obligado, si no a encontrar, a buscar perspectivas distintas. Interiores y exteriores. Lo demás no tiene sentido.

Este vínculo profundo entre lo literario y lo extraliterario es percibido por Ayala cuando vincula la *imagen subjetiva* y el *tono seco y trepidante*, característicos de la poesía de Maples con la temática maquinista del poema "T. S. H." y con la temática política del poema "Revolución". De "Telegrafía sin hilos" elogia su *forma desnuda y hasta descarnada en una línea temblorosa* que expresa la *tensión dramática del mundo actual*. De "Revolución" elogia su *carácter épico, canto frío, pero en el fondo entusiasta*, al tiempo que descubre en el poema de Maples un *eco transformado* de la poesía de la Rusia soviética y concretamente de Alejandro Blok.

De todas las críticas ultraístas al Estridentismo quizás la más autorizada fuera la de Humberto Rivas, incluida en *Opiniones sobre el libro El movimiento*

estridentista de Germán List Arzubide (Xalapa, 1928). En esta que podemos considerar última publicación estridentista, el mismo List recoge las opiniones sobre su libro *El movimiento estridentista* de distintos poetas y críticos en su mayor parte latinoamericanos. Se trata de recensiones, comentarios y críticas publicadas en distintas revistas o de cartas dirigidas al autor a propósito de su libro. A este último género pertenece la carta de Humberto Rivas que en aquellos años se encontraba en México y al que List presenta como *poeta ultraísta de la vanguardia española*. Las opiniones de Rivas resultan particularmente importantes porque surgen tras una visita a Xalapa que permitió un conocimiento directo de la obra literaria, artística y política de los estridentistas (o quizás debiera decirse de su fracaso o defenestración política, pues la carta a List está fechada el 6 de julio de 28). La carta termina diciendo:

Durante mi estancia en Xalapa —la maravillosa ciudad donde ha sido posible la heroica gesta cultural realizada por ustedes— he presenciado con pena la ausencia y aún aversión hacia los nuevos valores culturales de algunos estudiantes de la Preparatoria. Pero esa —estoy seguro— no es la verdadera juventud de México. No lo es tampoco la que profanó —triste y baja ejecutoria— las pinturas murales de Diego Rivera. Esos son los desertores de su hora, los rezagados mentales que no podrán detener ni compartir jamás el libre vuelo del pensamiento.

Toda la carta gira en torno a este suceso que explica el tono final de orgulloso elitismo. Así declara en otro párrafo:

La obra realizada por usted y por sus colaboradores en Horizonte, pertenece a la jerarquía de las grandes empresas que, dada su recia fibra superadora, no pueden aspirar a la unánime aceptación de los contemporáneos. El surco está fecundado; pero el claro juicio reparador ha de venir más tarde.

En lo que puede considerarse como asunción del *actualismo* estridentista, Rivas define a los enemigos del movimiento como *desertores de su hora*, como *rezagados*, y se declara cómplice de la estrategia estridentista: superar el anacronismo de sus contemporáneos. Como si se tratara de un *lapsus*, más que de un simple juego de palabras, Rivas contrapone *actualidad* y *contemporaneidad*, subversión de lo evidente y búsqueda de la aceptación de los contemporáneos. Es como si Rivas acertara inconscientemente a definir las diferencias entre los Estridentistas y los del grupo de *Contemporáneos*,

coincidiendo con las apreciaciones de Ayala que prefería el riesgo de Maples a la serenidad de Torres Bodet.

La carta plantea otra cuestión interesante. Se trata de la comparación entre el rechazo que Góngora sufrió en su tiempo y el de los estridentistas: *Ningún movimiento colectivo, ningún esfuerzo individual encaminados a formar un nuevo estado de espíritu, han alcanzado nunca la plena consagración de su época.* El redescubrimiento de Góngora no significa, por tanto, un abandono absoluto de la radicalidad vanguardista, sino que viene a reforzar la posición de los estridentistas: también como para Ayala, la tarea de la poesía y de las artes es siempre la de hacer de lo actual objeto poético. El retorno a la tradición no significa, pues, conservadurismo ya que la tradición a la que se apela es la de la ruptura, la del forzamiento al límite de la capacidad de aceptación de los cambios por parte de los contemporáneos. Como ocurriera también en el caso de Ayala, la opinión de Rivas es absolutamente favorable al Estridentismo y resulta especialmente significativo su aplauso a su doble compromiso literario y político:

El grupo de "Horizonte" representará siempre uno de los aspectos más interesantes y más nobles en la Historia de la Revolución Mexicana, y su doble trayectoria -estética y social- acaso no sea el menor de sus aciertos.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el Movimiento ¡30-30! y el Estridentismo. La organización colectiva de los artistas en la década de los veinte.

1.- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre en la historiografía del arte mexicano.

Como ocurriera en el caso de los principales artistas que participaron en el Estridentismo, en el de este mismo movimiento considerado en conjunto o en el del grupo ¡30-30!, también en el caso de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) la historiografía del arte mexicano presentaba, hasta hace poco, grandes lagunas. Las razones de esta desatención habría que atribuir las al predominio de una versión casi mítica en la que la evolución del arte mexicano de las décadas del veinte y del treinta se explicaba a partir del nacimiento y desarrollo del proyecto muralista. Sólo a partir de la década del setenta empezaron a surgir propuestas de revisión de la historia del arte mexicano postrevolucionario que compensaban la omnipresencia del Muralismo Mexicano con la toma en consideración de grupos o de figuras aisladas que, como los ya citados, plantearon alternativas al modelo de modernización históricamente triunfante.

El movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) sufrió, sin duda, las consecuencias de esta situación, pero, aún así, consiguió mantener el interés de los investigadores y el de los museos y fue objeto de diversas exposiciones y monografías

El material hemerográfico que documenta la recepción de las EPAL ha sido estudiado por Laura González Matute (1979 y 1987) y se encuentra depositado en el CENIDIAP, en el archivo dedicado a este movimiento artístico. De su revisión se concluye que, mientras estas escuelas estuvieron abiertas (1913 y 1920-1937) despertaron interés, particularmente en la prensa, debido a la sonora repercusión social que siempre tuvieron. No por casualidad, nacieron como consecuencia de la huelga de estudiantes de la vieja Academia de San Carlos; una protesta antiacadémica, que vino a significar el primer ensayo de modernización del arte mexicano, la aparición por vez primera de un discurso nacionalista en las artes, la primera ocasión en que los jóvenes pintores se organizaban fundando asociaciones profesionales y la primera propuesta

muralista. Desde sus inicios y hasta el final las EPAL plantearon posiciones en los ámbitos educativo, estético y político que, en el contexto políticamente apasionado de la Revolución Mexicana, transcendían el ámbito exclusivamente artístico y despertaban el interés de la prensa y del público. Pero con posterioridad a su cierre y durante el período 1940-1970, el análisis hemerográfico hace evidente la omisión en torno al movimiento (González, 1987):

...en el período de los años cuarenta los estudios sobre arte mexicano pasaron por alto todo enunciado relativo a estas instituciones. Cuando se mencionaban estas Escuelas se hacía sólo en unas cuantas líneas, y generalmente se les identificaba como pequeños centros artísticos sin importancia, espontaneístas e imbuidos de un infantilismo intrascendente, que no habían aportado ninguna innovación al arte de nuestro país.

Durante décadas, la versión comunmente admitida insistía en estos tópicos para caracterizar la obra de las EPAL: el culto a la ingenuidad y la espontaneidad infantil, el supuesto rechazo de toda orientación pedagógica por considerarla como una forma de dirigismo y un freno a la espontaneidad, la superficial y apresurada identificación entre arte infantil y arte indígena precortesiano, el cultivo de una estética impresionista trasnochada y de un arte de lo agradable para consumo de la pequeña burguesía, las críticas por los compromisos políticos de Ramos Martínez, fundador de las EPAL, con el dictador Victoriano Huerta. Durante estas décadas en las que no se producen monografías sobre el tema, las historias generales del arte mexicano contemporáneo consideraron a las EPAL desde estos mismos lugares comunes. Tal es el caso de Raquel Tibol (1969, 243-244), Orozco (1970, 40), Justino Fernández (1952, 235-236) y Cardoza y Aragón (1953, 155).

A partir de la década del sesenta, pero sobre todo a partir de los setenta, renace el interés por este movimiento, realizándose varias exposiciones. En 1965 se celebra un homenaje a las Escuelas de Pintura al Aire Libre en el Palacio de Bellas Artes. En 1977 una exposición en el Museo Biblioteca Pape de Monclova (Coahuila), coordinada por Silvia Pandolfi, en la que se rescataron carteles, catálogos, críticas periodísticas y una buena parte de la obra plástica. En 1979 Laura González Matute lee su tesis de licenciatura (UNAM, Facultad de Filosofía y Letras) dedicada a las EPAL, un trabajo que ponía en cuestión los tópicos al uso y que constituirá la base firme sobre la que se levantarán las posteriores exposiciones dedicadas a estos grupos. En 1981 el INBA exhibe la

misma muestra presentada en Coahuila tres años antes y publica un catálogo que significa un intento decidido de rescatar la importancia histórica del movimiento. Estas dos últimas muestras iniciaron un proceso de reconstrucción de la historia de las EPAL continuado posteriormente con el libro de Laura Gonzalez *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura* (1987) y que influirá en la organización de la muestra dedicada al movimiento ¡30-30! en 1993.

El sentido de este giro en la consideración de las EPAL se hace evidente en el prefacio del catálogo *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, México, en 1981. A modo de justificación de la exposición se remarcan algunos aspectos de la significación de EPAL en la historia del arte mexicano. En primer lugar, el hecho de que el movimiento fue descendiente directo de la Revolución. En segundo término el que fuera antecedente del muralismo, y, por último, su papel fundamental y fundacional en la lucha contra el academicismo. Por otra parte, el prefacio remite a la muestra de 1965 en el Museo del Palacio de Bellas Artes como antecedente directo e insiste en alguno de los tópicos habituales, como el que aprecia la obra realizada en las Escuelas por ser exponente de la creatividad del pueblo mexicano.

Silvia Pandolfi, organizadora de la exposición, delimita el objeto de la muestra y aclara que bajo el rótulo de *Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre* han de englobarse a las que se fundaron con este nombre y también a los Centros Populares de Pintura y a la Escuela de Escultura y Talla Directa. Con ello tenemos que el movimiento abarca las etapas fundacional y de consolidación del arte mexicano contemporáneo, desde 1911 a 1937, más de veinticinco años. Debido a su larga vida la evolución interna del movimiento pasa a considerarse entonces como reflejo y síntoma de la evolución general del arte mexicano en todo este dilatado período, como un crisol en el que se sintetizan aportaciones diversas y como un foco que influirá en movimientos como el Muralismo, el Estridentismo, el ¡30-30!, Best Maugard y los poetas de *Contemporáneos*:

El movimiento denominado como Escuelas de Pintura al Aire Libre, que incluye a éstas, a los Centros Populares de Pintura y a la Escuela de Escultura y Talla Directa. Se origina en la época en que principia la Revolución Mexicana, adquiere madurez en el período presidencial de Plutarco Elías Calles y se extingue al principiar el gobierno de Lázaro Cárdenas. Durante su trayectoria este movimiento compartió el

desarrollo de otros intentos renovadores relacionados con las artes plásticas, como el Nacionalismo, el inicio del Muralismo, el Estridentismo, la aceptación pública del sistema de dibujo Best Maugard, y la formación de los grupos "¡30-30!" y "Contemporáneos". Toda esta actividad giraba alrededor de los planteamientos fundamentales vigentes en ese momento: la necesidad de encontrar una expresión propiamente nacional, la definición de la función del arte dentro de la sociedad, y el ubicar la posición política y económica del Estado frente a las diversas exigencias de los artistas y promotores del arte. Singular en este período, fue la actuación de los propios artistas como seres políticos, quienes con el uso de la palabra escrita y sus tácticas de presión política en esfuerzos colectivos, intentaron y lograron en cierta medida, modificar y determinar la política cultural del país.

El enfoque propuesto por Pandolfi es coherente con el adoptado por otros investigadores en relación a temas como el Estridentismo o el grupo ¡30-30! Todos ellos responden a la necesidad de plantear una revisión histórica del período desde un punto de vista global, superando el carácter unilateral de los enfoques anteriores y concediendo mayor importancia a movimientos antes minusvalorados. Pandolfi propone, además, una serie de notas comunes a todos estos grupos y una idea que adoptaremos como *categoría de totalidad* para dar cuenta de la diferencia específica de este período. Las características comunes a todos los movimientos artísticos de los veinte-treinta son el intento de construcción de un arte nacional, la definición de la función social del arte y de sus relaciones con el Estado. La circunstancia específica del período, que permite comprender las diversas propuestas como respuestas a un mismo problema es el hecho de que en todos ellos el artista se viera a sí mismo como ser político.

A esta tesis de Pandolfi hemos de añadir algunas consideraciones que, a mi modo de ver, no hacen más que completar y revalidar sus puntos de vista y que serán desarrolladas a lo largo del presente capítulo. Si efectivamente la nota definitoria de este período del arte mexicano es la conciencia política de los artistas, las similitudes y las diferencias entre las diversas plataformas que convivieron en el momento deben ser políticas. Por otro lado, hemos de entender esta conciencia política en un sentido muy amplio, que se refiere no sólo a la intervención de los artistas en la política del país o en diversas opciones partidistas, sino también en una concepción política del arte mismo. No se trata de que los artistas sean a la vez políticos o de que participen en plataformas políticas, sino de que la organización del trabajo artístico, los objetos resultado

del mismo, el mercado y la distribución, el público al que va dirigido, y en definitiva todos los componentes del hecho artístico, son considerados desde un punto de vista político²². En cada uno de estos aspectos despliegan los artistas de las EPAL su compromiso político.

En primer término, el movimiento EPAL tiene en común con el Muralismo, el Estridentismo y el ¡30-30! el carácter grupal con el que entiende la creación artística. La alternativa al academicismo se levanta como un proyecto de vida colectiva y los artistas comparten casa, comida, pinceles y alumnos en las escuelas que inauguran a las fueras de la ciudad de México. Como veremos, los testimonios que poseemos de la actividad desarrollada en el interior de estas comunidades así lo atestiguan. El movimiento EPAL constituye la primera plataforma de organización colectiva de los artistas en México y debe considerarse como germen de propuestas posteriores como la del sindicato de artistas organizado por Siqueiros, la del grupo ¡30-30! y, posteriormente la de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). También respecto del mercado artístico las EPAL buscan posibilidades de trabajo alternativas al mercado privado, prácticamente inexistente en México. El hecho de que el grupo surga como un movimiento pedagógico responde en parte a esta circunstancia: se trataría de desarrollar un mercado de trabajo para los artistas dependiente de los organismos públicos pero diferenciado de la tradicional enseñanza académica. Cuando las subvenciones de los poderes públicos se fueron reduciendo, los pintores de las escuelas al aire libre buscaron formas de autogestión económica y organizaron exposiciones con sus propios medios o simultanearon su actividad en el seno del grupo con la participación en el mercado artístico norteamericano o con la realización de obra de encargo pública o privada como murales, vitrales o proyectos editoriales. Fueron diversificando su tarea educativa y la oferta profesional que lanzaban al mercado de mano de obra artística formando ebanistas, carpinteros, grabadores, tallistas de piedra, alumnos que una vez salidos de la escuela podían incorporarse a determinados sectores de la industria. También organizaron un mercado para la venta de las obras de caballete realizadas por los alumnos, que recibían una parte del dinero y entregaban otra a la escuela para la compra de materiales o el mantenimiento de la institución.

De todas estas consideraciones hemos de concluir algunas ideas acerca de las similitudes y diferencias entre las EPAL y los grupos de artistas

²²insertar nota sobre Brihuega y sus disquisiciones acerca de la vanguardia como alternativa general en todos los ámbitos del hecho artístico y no sólo en el formal o en el cumplimiento de algunas poseses vanguardistas, como la radicalidad verbal o la provocación.

contemporáneos. En primer lugar, creo que la actividad del grupo ¡30-30! ha de ser considerada como parte de las EPAL, y esto a pesar de las diferencias entre las posiciones de los treintatrentistas y las de los primeros tiempos de las Escuelas. Entre los fundadores del grupo treintatrentista encontramos a los directores de las Escuelas al Aire Libre, Centros Populares de Pintura y Escuela de Escultura y Talla Directa. Por tanto, podemos considerar al grupo como una bifurcación de ellas, que como veremos, responde a un cambio de estrategia en la misma lucha política. En segundo lugar, nos encontramos con que la mayoría de los pintores que se sumaron al proyecto estridentista de Maples Arce formaron parte de las EPAL, lo que nos fuerza a buscar algún vínculo entre ambos movimientos. Lo mismo ocurre con el Muralismo. Cuando Vasconcelos busca pintores para llevar a cabo su proyecto muralista recurre primero a las grandes figuras del arte mexicano, todas ellas avaladas por sus éxitos en Europa: Roberto Montenegro, el Dr. Atl y Diego Rivera; pero también recurre a los jóvenes pintores de las escuelas de Ramos Martínez, un grupo que se formó en 1920 con su apoyo y como punta de lanza en la batalla para la reforma de la vieja Academia de Bellas Artes.

Si aceptamos las ideas expuestas debemos aceptar también la necesidad de cuestionar algunas de las tesis tradicionales sobre las relaciones entre las escuelas y el Muralismo. La fórmula que contrapone EPAL y Muralismo en razón de las diferencias políticas debe matizarse. No puede admitirse la equiparación del segundo con posiciones revolucionarias y del primero con posiciones más vacilantes o incluso abiertamente reaccionarias. Estas atribuciones plantean contradicciones insalvables: ¿cómo atribuir a las EPAL un carácter pequeño-burgués si los mismos pintores de las escuelas organizan el grupo ¡30-30!, el más radical en su enfrentamiento a ese mismo arte burgués y reaccionario?, ¿cómo explicar que Alva de la Canal, Revueltas, Leal, García Cahero, participaran en el sindicato de pintores, en el diario *El Machete*, y en general en las actividades del muralismo? Para evitar estas paradojas irresolubles habremos de diferenciar entre las posiciones políticas y estéticas de Ramos Martínez, fundador de las escuelas y las de sus discípulos²³.

²³Como muestra de este punto de vista puede verse el artículo de Raquel Tibol "Las Escuelas de Pintura al Aire Libre en el desarrollo cultural de México", en el catálogo *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Museo Nacional de Bellas Artes, México, 1981. Tibol sostiene que el *pragmatismo* de Ramos Martínez *responde al sentido propugnado en materia educativa por Victoriano Huerta*. Así mismo, se esfuerza en remarcar las críticas de Diego Rivera a las EPAL y minimiza sus apoyos sosteniendo que Rivera hizo sus comentarios *sin ganas de hacer crítica sino de dar alientos*. Del mismo modo atribuye la apertura de nuevos caminos en la EPAL distanciados de las posiciones de su

En definitiva, tiene que haber un hilo conductor común para explicar la situación del momento y para dar cuenta en conjunto de las diferentes propuestas. No pueden aceptarse simplemente las versiones de Diego Rivera de Orozco y de Siqueiros como argumentos *ad hominem* o la síntesis de las mismas que reduce la historia del arte mexicano de 1920 a 1940 al despliegue necesario de un proyecto coherente y cerrado, el del muralismo. Este hilo conductor común es el intento de encontrar un mercado y el posicionamiento político de los artistas y, consecuentemente, las diferencias entre los distintos grupos han de explicarse como diferencias estratégicas para la consecución de los mismos fines más que como opciones finales distintas. La historia efectual del arte mexicano y la historia de las historias del arte mexicano se nos muestra entonces como resultado de batallas políticas que hoy pueden parecernos bizantinas o absurdas, pero que en el momento fueron un factor fundamental. Purgas, defenestraciones y expulsiones de artistas que respondían a los mismos criterios que prevalecían en el seno de las organizaciones políticas de la izquierda; un proceso en el que cada cual estaba convencido de que, como dijera Siqueiros, *no hay más ruta que la nuestra*. La historiografía del arte mexicano compartió este mismo presupuesto dogmático y creyó descubrir también una ruta, un hilo conductor de su relato, que se presentaba como única, necesaria y verdadera. Al considerar al movimiento EPAL como algo más que una ingenua defensa de la ingenuidad y la espontaneidad del dibujo infantil, el mapa del arte mexicano de la época se complica y se enriquece. Éste movimiento no puede entenderse simplemente como expresión de posiciones políticas inmaduras o reaccionarias, sino como la puesta en práctica de una estrategia política que en ocasiones parece desmarcarse de la ruta única fijada *a posteriori* por los historiadores y los principales protagonistas, pero que mientras estuvo vigente formó un frente común con todos los movimientos artísticos empeñados en la modernización del arte mexicano.

Al modelo de arte público del muralismo hay que yuxtaponer, entonces, proyectos alternativos, estrategias convergentes, para levantar un nuevo arte con ese mismo carácter público. Así ocurre con medios de reproducción mecánica como el grabado, el cartel, ilustración de libros y la producción de revistas, géneros practicados por los artistas de estas escuelas y cuyo desarrollo estuvo indisolublemente unido a las mismas.

fundador a la influencia de Diego Rivera sobre los jóvenes pintores de Chimalistac y Coyoacán: *Con el adquirieron nuevos conocimientos y vislumbraron caminos que Ramos Martínez jamás se había atrevido a transitar.*

Deben abandonarse los prejuicios políticos hacia las EPAL que insisten en la denuncia de la instrumentalización de las mismas por parte del gobierno. Ningún movimiento de la época estuvo a salvo de ello y todos los artistas sin excepción aunque con mayor o menor entusiasmo, con mayor o menor convicción, hicieron suyo el discurso oficial, mezcla de nacionalismo, indigenismo, obrerismo y orgullosa apropiación y diferenciación de lo europeo. La defensa de Ramos Martínez de las virtudes de los niños pintores mexicanos, en las que creía ver la prueba del genio de la raza indígena no son muy distintas de las que hiciera Siqueiros en su manifiesto de Barcelona de 1921, de los ideales fundacionales del muralismo vasconceliano y en general, del discurso de legitimación del arte mexicano durante la década de los veinte. Estos tópicos eran los del ambiente, dominado por la teoría vasconceliana de la raza y asumido por los pintores revolucionarios hasta hacerlo compatible con el discurso comunista.

Si nos desprendemos de estos prejuicios, el movimiento de las EPAL revela la importancia de sus propuestas para el desarrollo de las diversas tendencias del arte mexicano. Estuvieron en el origen de todos los movimientos artísticos de la década del veinte (Estridentismo, Muralismo, Treintatrentismo), influyeron en los pintores que se apropiaron de la temática indigenista y del paisaje nacional, y también de los que se acercaron por vez primera a la temática urbana y popular. En el seno de este movimiento se operó la recuperación y renovación del grabado, técnica prácticamente abandonada durante las dos primeras décadas del siglo y que resucita en las EPAL tras la incorporación al grupo de Jean Charlot. Estuvieron en el origen de las reformas de las enseñanzas artísticas en México: fueron la vanguardia en la lucha contra la Academia, impulsaron nuevos métodos de enseñanza, lucharon por la dignificación profesional de los artistas y ampliaron sus reformas educativas a la enseñanza de oficios artísticos y artesanales. Al mismo tiempo, las EPAL se fueron transformando mediante la asimilación de las nuevas ideas y procedimientos. Si comparamos las distintas escuelas que fueron sucediéndose en el tiempo, encontramos una sola característica común, la voluntad de constituir una alternativa a la enseñanza académica de las artes vinculándola con la cultura popular. Pero si analizamos con un mínimo detenimiento las diferencias entre estas diversas escuelas encontramos en ellas el reflejo vivo de la evolución de las artes mexicanas durante tres décadas.

2.- 1913. La Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita.

La actividad de las Escuelas de Pintura al Aire Libre se inicia en 1913 con la fundación de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, situada en Ixtapalapa, por aquel entonces una pequeña localidad muy cercana a la Ciudad de México y hoy fagocitada por el crecimiento urbano de la capital federal. Entre esta primera escuela y la refundada en 1920 existen diferencias significativas determinadas en última instancia por los avatares del proceso revolucionario. Sin embargo, en la primera de las escuelas al aire libre encontramos el esquema básico que posteriormente se reproducirá en las de la década del veinte, mientras que, por otro lado, el momento histórico en el que surge la convierte en un reflejo del ambiente artístico, cultural y político del México pre-revolucionario, ambiente que marca la evolución posterior de las artes tras la estabilización del proceso revolucionario en 1920. En síntesis, puede afirmarse que la escuela de Santa Anita nace del empuje personal de Ramos Martínez, su fundador, alcanza una repercusión relativamente marginal y muere sin alcanzar la posibilidad de desarrollar mínimamente sus postulados ante la violenta irrupción de la Revolución Mexicana. Nacida al calor de la revuelta de los estudiantes de la Academia de San Carlos contra el viejo sistema educativo, representa el primer paso en una batalla que sólo podrá reanudarse siete años después. Para entonces, las circunstancias habrán cambiado radicalmente al poder contar con el apoyo del nuevo gobierno y convertirse en una alternativa fuerte frente al viejo sistema y en una de los proyectos culturales señeros del nuevo régimen.

La huelga de los estudiantes se inicia en julio de 1911 como una revuelta contra los sistemas educativos vigentes en la Academia, particularmente contra el sistema de dibujo que se conocía con el nombre de Sistema Pillet y contra el profesor de anatomía Vergara López. Este método era considerado por los huelgistas como apto sólo para las escuelas primarias y se basaba en la calca de láminas de patrones clásicos, en el dibujo con modelo de estatua y en la enseñanza por apuntes. Frente a este procedimiento educativo, los alumnos reivindicaban la ampliación a dos años de los cursos de anatomía, la realización de prácticas de dibujo en la Escuela de Medicina y un método de dibujo a mano alzada que potenciara la creatividad del estudiante. Se constituyó una Sociedad de Alumnos Pintores y Escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes (SAPE) que expuso sus reivindicaciones en un artículo publicado en *El Diario* (México, 24-4-1911), con el título: "La clase de Anatomía en la Escuela

Nacional de Bellas Artes". El conflicto, surgido en primer término contra la clase de Anatomía, se extendió inmediatamente para plantearse convertirse en una protesta global contra la enseñanza académica. El nombre adoptado por los alumnos huelgistas refleja también una circunstancia particularmente importante: se trataba de una revuelta protagonizada exclusivamente por los estudiantes de pintura y escultura en la que no participaron y contra la que se posicionaron los estudiantes de arquitectura. De hecho, una de las reivindicaciones principales era la de segregar la escuela en dos, separando los estudios de arquitectura de los de bellas artes, hasta entonces todavía unidos. Esta propuesta conllevaba lógicamente la sustitución del director de la Academia, el arquitecto Rivas Mercado y la demanda de nombramiento de un nuevo director que perteneciera al gremio de los artistas plásticos. En definitiva, esta huelga, detonante fundamental de los futuros cambios en el ámbito de las artes en México, nacía como una reivindicación del prestigio profesional y la consideración social para los artistas, es decir, como la primera expresión de lo que había de constituirse en una constante en la evolución del arte mexicano de las décadas siguientes: la asunción por parte de los artistas de una posición política que pretendía redefinir el papel del artista en la sociedad y rediseñar el ámbito de su trabajo. Las diversas descripciones de la situación previa a la huelga insisten todas en resaltar las diferencias sociales entre los estudiantes de arquitectura y los de artes plásticas: procedían de sectores sociales distintos, tenían aspiraciones profesionales y políticas muy divergentes y contaban con un reconocimiento social bien distinto. Mientras que los arquitectos encontraban trabajo en el mercado de iniciativa privada y pública, los artistas malvivían de pequeños encargos para una burguesía provinciana que no reconocía en el arte un signo de distinción social. De hecho, al repasar los principales proyectos públicos de obra artística anteriores a la revolución, encontramos que las castas dominantes escogieron siempre la arquitectura como emblema de legitimación político-cultural, encargando diversas obras destinadas a expresar los ideales positivistas de progreso en los que se asentaba el discurso de legitimación ideológica del régimen de Porfirio Díaz. La escultura y la pintura contaban tan sólo como decoración del monumento arquitectónico. Sería interesante investigar la preferencia del poder político porfirista por la obra monumental y la forma en que esta preferencia se reproduciría tras la Revolución con el Muralismo Mexicano. El muralismo podría entenderse quizás como la solución a este problema: una obra monumental en la que la primacía, el elemento más emblemático y señero está en la pintura y no en la arquitectura. Una solución más barata y que permite actualizar o recuperar con un nuevo sentido revolucionario edificios antiguos cargados con la simbología del viejo régimen.

Además del propósito de dignificar la consideración social del artista la SAPE asume la primera oposición colectiva y organizada a las tendencias artísticas que en el ámbito de las bellas artes propugnaba el Porfiriato. La revuelta sale a la luz pública de manera sonora con motivo de la exposición organizada por el régimen para conmemorar en Centenario de la Independencia de México con una paradójica exposición de pintura española. La SAPE organiza una exposición alternativa en la que se mostraron obras de autores exclusivamente mexicanos que obtuvo un éxito de público y una resonancia en la prensa mucho mayor que la exposición oficial. El movimiento EPAL se convierte de este modo en la vanguardia de la reivindicación de un arte nacional, alejado de los temas de la pintura *pompier* característicos del academicismo decimonónico mexicano y volcada hacia temas nacionales en el paisaje, la imaginería popular y las costumbres y tipos populares e indígenas. La novedad trascendental aportada por la exposición de los huelgistas y continuada por la Escuela de Santa Anita, novedad que imprime un salto cualitativo a la evolución de la pintura mexicana hacia el nacionalismo, es que constituyen, por una parte, la primera oposición explícita contra la pintura académica. En segundo lugar fue la primera alternativa organizada: una protesta grupal, con capacidad de intervenir eficazmente en el ambiente, con radicalidad suficiente para oponerse a los poderes establecidos y con un mínimo pero suficiente aparato teórico para dar respuesta al modelo vigente. Por supuesto no era el componente nacionalista la única aportación de las EPAL, pues de algún modo éste se había manifestado ya en la pintura académica, la principal innovación de Ramos se dio en el ámbito de la técnica, permitiendo a sus discípulos el adiestramiento en el género del paisaje y en las técnicas impresionistas.

La Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita fue resultado directo de la huelga de los estudiantes de la Academia, el único proyecto con voluntad de futuro que pervivió tras la solución del conflicto. Una solución que surgió así debido a la incapacidad de la Academia para asumir las reformas que se le demandaban. Lejos de aceptar las primeras reivindicaciones de los rebeldes sustituyendo al profesor de anatomía, Rivas se reaccionó con prepotencia y absoluto desprecio del contrario y el conflicto se radicalizó hasta hacer irreconciliables las posiciones de los dos bandos. El Ministro de Instrucción Pública, López Portillo y Rojas, intentó aplicar un paño caliente aceptando en noviembre de 1911 la división de la Academia en dos organismos: la Escuela Nacional de Bellas Artes que mantiene el nombre y que continúa bajo la dirección de Rivas, y la Academia Nacional de Bellas Artes, dirigida por Ramos. Tampoco con esto se solucionó el conflicto ya que Rivas Mercado se negó a reconocer la dignidad académica al nuevo organismo y negó el acceso de

los estudiantes rebeldes a los bienes y medios de la escuela. El 19 de abril de 1912 Rivas presenta su dimisión, nombrándose sucesivamente a los directores Manuel Gorozpe y Jesús Galindo y Villa. Éste es destituido como consecuencia del golpe de estado de Victoriano Huerta que nombra a Ramos Martínez el 15 de agosto de 1913. Poco después, Ramos funda la EPAL de Santa Anita, una decisión que muestra claramente cómo el conflicto entre las distintas orientaciones educativas nunca llegó a solucionarse en el seno de la Academia y cómo, desde un principio la enseñanza de la pintura al aire libre se ve empujada por las circunstancias a convertirse en una alternativa enfrentada a la académica.

La relación entre Santa Anita y la huelga de la Academia se hace evidente al repasar los nombres de los principales protagonistas de ambas y comprobar que algunos de los fundadores de la escuela fueron cabecillas de la revuelta. Entre los segundos destacaron Rafael Vera de Córdova, Fernando Leal, J. Clemente Orozco, Emilio García Cahero, David A. Siqueiros, Mateo Bolaños, Ramón Alva de la Canal, Raziél Cabildo, Ernesto García Cabral, Ignacio Asúnsolo, Francisco Romano Guillemín, José del Pozo y Miguel Ángel Fernández. Entre los fundadores de la escuela al aire libre estuvieron, Miguel Ángel Fernández, José del Pozo, Francisco Romano Guillemín, David Alfaro Siqueiros, Alva del Canal, Fernando Leal, Bulmaro Guzmán, y Rafael Vera de Córdova. Se repiten varios de los nombres, pero merece la pena resaltar que ya en 1911 empieza a constituirse el grupo de pintores que en la década siguiente participarían en el Estridentismo y en el Treintatrentismo: Alva y Leal a los que se unieron con la refundación de las EPAL en 1920 Fermín Revueltas, Jean Charlot y Leopoldo Méndez para constituirse en el grupo fundacional del Estridentismo.

La escuela recién fundada fue bautizada como Barbizón de Santa Anita, en memoria de la primera generación de pintores naturalistas surgida a mediados del XIX en Francia en los bosques de Fontainebleau. Los principales exponentes de la misma fueron Rousseau, Millet, Troyon, Corot. La escuela se denominaba oficialmente *de pintura al aire libre*, en memoria también de los barbizonianos, defensores de la pintura *plein air*, de la observación de cambios estacionales y ambientales y de la reproducción de los efectos visuales correspondientes. Estas influencias vinieron de la mano de Ramos Martínez, que había regresado de París en 1911, poco antes de iniciarse los conflictos en la Academia. Poco había en estas preferencias de Ramos que estuviera directamente ligado a los intereses de los alumnos huelguistas; tan sólo, evidentemente, la preferencia por una pintura al aire libre que en el contexto mexicano suponía una radical innovación respecto a la pintura académica y

pompier entonces predominante. Los referentes que Ramos proponían eran en Europa tendencias ya caducas y en México habían sido asumidos por pintores modernistas como Roberto Montenegro y Julio Ruelas. Ramos ignora el Fauvismo, el postimpresionismo, el Expresionismo, el Cubismo y el Futurismo; tendencias que tuvieron muy poca influencia en el arte mexicano hasta la aparición del Estridentismo, casi una década después. El vago impresionismo de Ramos, considerado entonces por algunos como *subimpresionismo*, jugó por esta razón un papel determinante en la evolución del arte mexicano, pero un papel que excedía las pretensiones del maestro. Su función fue, podríamos decir, estratégica: fue la forma coyuntural en la que cristalizó la oposición a la pintura tradicional, pero que no constituyó nunca alternativa en sí a la misma. Situada junto a las chinampas de Santa Anita, un paisaje lacustre, con flores y fértiles huertas, los alumnos de la escuela aprendieron a amar y a dar expresión al paisaje mexicano, algo que en el contexto cultural revolucionario había de convertirse en auténtica seña de identidad del arte del país. Pero sobre todo, los jóvenes pintores participaron en Santa Anita de un ambiente de creatividad basado en la convivencia y el trabajo compartido, en el contacto directo con los jóvenes y niños campesinos, que les marcaría como una impronta imborrable manifestada más tarde en todas las distintas plataformas en las que los pintores mexicanos habrían de organizarse.

De hecho la pintura producida por los alumnos de la EPAL andaba por delante de la de su fundador en tanto era ya expresión *in nuce* de las tendencias que resultarían conformadoras de la evolución histórica posterior. A la oposición entre pintura al aire libre y pintura de estudio se yuxtaponían la defensa de un arte nacional, un arte al servicio de las clases populares, y una forma de producción que buscaba mercados alternativos al tradicional. De Ramos Martínez toman sus alumnos la preocupación por las cuestiones de la pedagogía de las artes plásticas y una filosofía educativa que partía del convencimiento de que la principal tarea del maestro era poner los medios para facilitar el despliegue de la personalidad del alumno, incentivando su creatividad y espontaneidad y eliminando hasta donde fuera posible todo dirigismo.

Fernando Leal recordaba años más tarde el ideario que Ramos trajo de París y sintetizaba la influencia de sus ideas en el ambiente remarcando el sentido anticadémico que las mismas cobraban. En un artículo publicado en el diario *El Nacional* el 13 de abril de 1933 afirmaba:

Ramos Martínez había presenciado en París el triunfo de las tendencias impresionistas, tenía a Claude Monet como un dios y hablaba con

entusiasmo de aquel movimiento republicano, intransigente y lleno de probidad, que asestó golpe tan rudo a la academia tradicional.

Leal, que había participado en la huelga de San Carlos, y en la escuela de Santa Anita, produjo varias obras en las que es patente la influencia de Ramos y que son representativas de este primer período de las EPAL: *Paisaje de Santa Anita*, de 1913, realizada en el Barbizón, y *Retrato de mi hermana*, de 1914. Sin embargo, y como muestra la cita de Leal, las ideas estéticas de Ramos fueron interpretadas por sus alumnos desde el punto de vista de la lucha contra la pintura académica.

Otro de los protagonistas principales de esta historia fue Rafael Vera de Córdova, quien en un texto publicado en el periódico *Nueva Era* el 27 de noviembre de 1911, afirmaba con optimismo que Ramos Martínez...

Desarrollará el arte Mexicano que palpita latente en lo más íntimo de nuestra alma, apartándonos de la rutina y el amaneramiento de los malos maestros que nulifican la originalidad y el talento del alumno, con sus absurdas inclinaciones a tal o cual escuela, pues muchos hay que se inspiran en láminas de periódicos alemanes, ingleses, españoles, etc., y nunca producen una obra nacional que les dé nombre y que los distinga de los demás; la originalidad está muy lejos de ellos. Ramos Martínez es un verdadero "original", y muy pocos son lo que pueden secundarlo. Es un gran pedagogo de la línea y el color, y en muchas ocasiones bastan sólo sus consejos, que siempre son sabios y justos, para que el alumno, en poco tiempo, aprenda lo que en años enteros no había podido aventajar. Tengo la convicción de que en el ánimo de todos mis apreciables compañeros, lo mismo que en el mío, palpitan encendidos el regocijo y la esperanza; y orgullosos debemos estar de tener un verdadero maestro directo que nos sabrá dirigir como se dirigió él mismo para llegar a ser hombre, artistas, maestro y patriotas. Levantar el arte nacional, ese es nuestro destino.

El texto de Vera es, a mi modo de ver, exponente perfecto de las ideas que fraguaron en los jóvenes de Santa Anita resultado de una interpretación particular del ideario de Ramos, interpretación en la que cuenta más la defensa de la personalidad del artista que las fórmulas técnicas o los postulados teóricos concretos. Este carácter abierto de la impronta de Ramos es el que explica su ductilidad y la facilidad con que sirvió de apoyo para propuestas bien diferenciadas. La defensa de la *originalidad y el talento de los alumnos*

renunciando al ejercicio de la autoridad del maestro se vincula directamente con la defensa de la *originalidad* del arte mexicano frente a las influencias del academicismo europeo decimonónico. Es así como las consignas que Vera y sus amigos toman de Ramos se reducen, en último término, a la voluntad de *levantar el arte nacional*: renuncia a toda forma de academicismo, defensa radical de la libertad creativa como única recomendación para una situación de crisis, de sustitución de un sistema viejo por otro en ciernes y todavía desconocido. El ideal de las EPAL es, entonces, antropológico, político y artístico al mismo tiempo: se trata de llegar a formarse como *hombres, artistas, maestros y patriotas*. El mensaje de Ramos es moral en el sentido orteguiano: da ánimos, mueve la voluntad, da firmeza a la convicción. Los alumnos de la EPAL están en 1913 *encendidos de regocijo, esperanza y orgullo*.

El balance histórico de esta primera Escuela de Pintura al Aire Libre puede establecerse tomando en consideración las declaraciones de otro de los protagonistas del experimento que participó en él desde el principio al fin, Ramón Alva de la Canal. En declaraciones a Juan Baigths recogidas en el artículo "Los acaparadores de muros", publicado en *Excélsior, Diorama de la Cultura* el 4 de abril de 1978, Alva declaraba rotundamente:

Nadie lo dice ahora, porque el tiempo ha pasado y surgieron diversos intereses, pero el verdadero impulsor de la pintura mexicana contemporánea no fue Diego Rivera, sino Alfredo Ramos Martínez. Este era un auténtico animador que empujó al puñado de artistas aglutinados en la Escuela de Coyoacán. Para que hicieran por primera vez una serie entusiasta de trabajos plásticos.

Estos intereses divergentes a los que se refiere Alva fueron los de reconstruir la historia del arte mexicano a partir de la mitificación de algunas biografías ilustres, principalmente la de Diego Rivera, pero también las de Orozco y Siqueiros. Mitificación de las biografías y también de la historia heroica del Muralismo mexicano, corriente que arrinconaba y condenaba al olvido a los movimientos artísticos coetáneos. Frente a la influencia de Diego, doctrinal y rígida, la de Ramos, caracterizada por su apertura y por su capacidad de animar, empujar y cargar de entusiasmo a una jovencísima generación de pintores. De este entusiasmo nacieron posteriormente lo que, como afirma Laura González (1987, 57), debemos considerar como las tres grandes tendencias plásticas de la post-revolución: el Muralismo Mexicano, el movimiento de educación artística popular y la renovación de la gráfica.

La escuela de Santa Anita murió como consecuencia de la irrupción del proceso revolucionario, que con sus urgencias convertía en superfluo cualquier problema artístico o educativo. Con la subida al poder de Carranza en 1914, Ramos tiene que dejar la dirección de la Academia a la que había accedido con Huerta y clausura el Barbizón. El 10 de octubre de ese mismo año el Dr. Atl, que acababa de regresar de Europa en donde había permanecido desde 1911, es nombrado nuevo director. El nombramiento respondía a motivos políticos, dado que Atl había colaborado en las filas Carrancistas frente a Victoriano Huerta. La nueva dirección despide a los maestros conservadores e impone el abandono de los presupuestos de Ramos, suspendiendo el empleo de modelos vivos. Por otro lado, Atl fomentó la relación del arte con la política en abierta contraposición a la postura de su predecesor. Tras un breve mandato Atl deja la dirección de la Academia ante la amenaza de las tropas de Francisco Villa a la capital y marcha a Orizaba (Veracruz), donde Carranza establece su gobierno, y donde Atl dirige el periódico *La Vanguardia*. Con el Dr. Atl se muda a Orizaba un escogido grupo de alumnos de la Academia y del Barbizón como Orozco, Siqueiros, R. Guillemin, Bolaños, Bulmaro Guzman, Fernández de Ibarra y José Guadalupe Escobedo. Este éxodo significaba una radicalización política del grupo de los pintores huelguistas, que supeditaban su obra artística a las necesidades militares de la revolución. En gran parte el cierre de Santa Anita estuvo vinculado a este éxodo, ya que como recordaba años más tarde Francisco Díaz de León en el catálogo de la exposición de las Escuelas de Pintura al Aire libre celebrado en México en noviembre de 1965, ... *muchos de los alumnos de este grupo se incorporaron a tropas revolucionarias movido por convicciones íntimas*. La radicalización política y el estado de guerra determinan el fin de Santa Anita y señalan el primer momento en el que las circunstancias históricas desbordan los límites ideológicos y programáticos del movimiento. Las EPAL no volverán a nacer hasta que la situación no se estabilice y de nuevo tengan sentido la lucha en el interior de la institución académica y de la esfera artística.

3.- 1920. La Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac.

Mientras tanto, durante el período comprendido entre 1915 y 1919, nadie tuvo tiempo para ocuparse de la educación de las artes plásticas y la producción artística se limitó prácticamente a la colaboración de los pintores embarcados en la aventura del Dr. Atl en tareas de propaganda y en la ilustración de periódicos, carteles, etc. La revisión de la documentación hemerográfica del período González (1987) muestra un desierto total en la actividad expositiva y crítica. Sólo sería de reseñar el año de 1917 fecha en la que la Academia, que se había mantenido precariamente desde 1914, recibe la primera oleada de alumnos de la generación revolucionaria. Según recuerda Díaz de León (op. cit. 67),

El año 1.917 es la etapa en que el país vuelve a la normalidad y llega a la Academia Nacional de Bellas Artes lo que se podría llamar el primer contingente de estudiantes venidos de la Revolución: Enrique A. Ugarte, Gabriel Fernández Ledesma, Agustín Iazo, A. Ruiz, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Carlos Bracho, Salvador Martínez Baéz, Leopoldo Méndez, Erasto Cortés, Juárez y Francisco Díaz de León.

A partir de entonces la situación irá normalizándose progresivamente pero el proceso no se cerrará sino hasta 1920. Mientras tanto, los que más tarde habrían de convertirse en grandes figuras del arte mexicano se mantenían fuera del país y la tarea de la reconstrucción del maltrecho arte mexicano quedaba en manos de los más jóvenes. En 1917 Orozco se marcha a los Estados Unidos de donde no regresará hasta 1920. Carlos Mérida reside en Europa hasta 1919 y se mantiene por tanto al margen de los primeros pasos del proceso de reconstrucción postrevolucionario. David Alfaro Siqueiros marcha a París en 1919 para encontrarse con Diego Rivera y emprender el viaje que les lleva a Italia, y en el que Diego cierra definitivamente su época vanguardista, para volver con un nuevo proyecto artístico bajo el amparo de Vasconcelos. Roberto Montenegro regresa a México en 1920 para asumir el primer encargo de murales de Vasconcelos. También había estado ausente del país (nada menos que durante catorce años) y, por tanto, estaba al margen del proceso y contaba con una influencia en la joven generación prácticamente nula. En París y en Palma de Mallorca había llevado a cabo diversos proyectos de decoración mural, lo que le predisponía a recibir el encargo de Vasconcelos. El regreso de Montenegro y el de Orozco coincide con el inicio de una campaña de prensa

encabezada por Mateo Bolaños, Ramón Alva, Enrique Aguilar Ugarte, Francisco Díaz León, Emilio García Cahero, Rufino Tamayo, Castellano y Agustín Lazo con el propósito de lograr el nombramiento de Ramos como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. De nuevo en esta ocasión, el resurgimiento de los conflictos en la Escuela Nacional va unido al relanzamiento del proyecto de enseñanza al aire libre. De nuevo, y con el apaciguamiento de la situación política, Ramos Martínez aparece como el candidato adecuado para conducir ambos procesos. En este mismo año de 1920 se forma el conocido como "Grupo de los Siete", grupo fundador de la EPAL de Chimalistac, formado por Alva, Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Leal, Ugarte, Bolaños y Cahero. Poco después se suman al grupo Leopoldo Méndez, más joven que los anteriores y Fermín Revueltas, recién llegado de Chicago en donde había permanecido desde su adolescencia. En 1921 se suma también al grupo Jean Charlot.

Las circunstancias han cambiado radicalmente respecto a las de 1913 y ahora el movimiento EPAL cuenta con una coyuntura cultural y política propicia. Con la llegada a la presidencia de la república del general Álvaro Obregón, José Vasconcelos es nombrado primero Rector de la Universidad Nacional y después Secretario de Educación Pública. Entre sus proyectos de renovación cultural destacarían en el ámbito de las artes plásticas la inauguración de lo que más tarde se conocería como Muralismo Mexicano y el apoyo a Ramos Martínez en su tarea de reorganización de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Ambos constituían las piezas señeras de la política cultural vasconcelista y, lo que es más importante, ambos contaron con la participación activa del mismo grupo de pintores, iniciado en Santa Anita y enriquecido con sucesivas incorporaciones. Como han resaltado profusamente todos los historiadores, el Muralismo nace como un proyecto poco definido, que obedecía a las directrices muchas veces contradictorias de Vasconcelos, Montenegro, Atl y Diego Rivera. Más que de un proyecto de pintura mural acabado y consistente, se trataba por aquel entonces de un arte concebido como ornamento, como simple decoración, sin un código ideológico o iconológico definido, sin directrices estilísticas concretas y guiado por una única máxima, la de ser producido por pintores mexicanos para cantar las glorias de la raza cósmica vasconceliana. En esta tesitura, el proyecto de la EPAL presentaba una coherencia mayor por el simple hecho de contar con un precedente próximo y de estar enraizado en la realidad mexicana. Las más jóvenes generaciones de pintores mexicanos tuvieron en estas escuelas el único referente alternativo a la decrépita Academia. Por otro lado, las claves ideológicas y estéticas del movimiento eran compatibles con la filosofía vasconceliana, particularmente su defensa de un

arte nacional y su enfoque pedagógico, acorde con el modelo ilustrado del Secretario de Educación Pública. La EPAL de Chimalistac se convertirá así en la cantera de la que se nutrirá el movimiento muralista y el resto de las iniciativas artísticas emprendidas por el gobierno de la república, como la ilustración de obras literarias encargada por Vasconcelos a Roberto Montenegro y a Gabriel Fernández Ledesma. Respecto a los encargos de decoración mural, Vasconcelos recurre a los artistas más afamados, avalados por sus estancias en Europa y por el reconocimiento en el extranjero. En el primer mural, el de San Pedro y San Pablo, trabajan los maestros Roberto Montenegro y el Dr. Atl, auxiliados por Xavier Guerrero, Jorge Enciso, Gabriel Fernández Ledesma y Julián Castellanos. Mientras tanto, Diego Rivera había regresado a México de la mano de Siqueiros y atraído por las perspectivas abiertas por el nombramiento de Vasconcelos. En 1922 se inician los trabajos para los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, antiguo edificio de San Ildefonso. El primero de ellos en el Anfiteatro Bolívar, desempeñado por Rivera y al que se incorporan los ayudantes del maestro: Amado de la Cueva, Xavier Guerrero y Carlos Mérida. Simultáneamente, Vasconcelos invita a participar en la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria a los componentes de la EPAL de Chimalistac y aceptan el ofrecimiento Alva, Leal, Revueltas, Charlot y García Cahero. Los alumnos de Ramos se incorporan al proyecto desde sus inicios y plenamente, como lo demuestra el hecho de que entre los fundadores del Sindicato de Pintores encontremos los nombres de Alva, Charlot y Leal junto a los de Siqueiros, Rivera, Guerrero y Mérida. Los jóvenes pintores de la escuela de Chimalistac tendrán un protagonismo decidido en los inicios del muralismo, Alva y Charlot serán los primeros en utilizar la técnica del fresco y todos ellos influirán de forma determinante en la conformación de la iconología revolucionaria del muralismo.

Como vemos la historia de las EPAL converge con la del Muralismo, pero también con la del Estridentismo. En diciembre de 1921 sale a la calle *Actual n°1*, su manifiesto fundacional, un cartel firmado por Manuel Maples Arce y pegado en los muros del centro de la ciudad de México. El primer *ismo* mexicano empieza siendo literario pero contiene también repetidas referencias a las artes plásticas y llamamientos a los artistas para incorporarse al grupo. El tomo de las memorias de Maples dedicado a este período, *Soberana Juventud*, recoge los recuerdos de los primeros sus vínculos con los artistas de la Academia de San Carlos²⁴.

²⁴Hemos dado cuenta de este episodio de la biografía de Maples en el capítulo de esta tesis dedicado a Fermín Revueltas y, en particular, en el epígrafe que trata de sus primeros contactos con el Estridentismo. Maples personaliza en su relación con Revueltas la historia

Los artistas plásticos que colaboraron con el Estridentismo, provenían de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y simultanearon esta actividad con la participación en ellas. Algunos de ellos interrumpieron su trabajo en las EPAL durante el período jalapeño del Estridentismo, entre 1925 y finales de 1927. Tal fue el caso de Ramón Alva de la Canal y de Leopoldo Méndez. Mientras tanto, Revueltas y Leal siguieron como directores de alguna de estas escuelas. Por último, y tras el fracaso del experimento de Estridentópolis, el grupo de artistas estridentistas se reúne de nuevo en México bajo el amparo del grupo ¡30-30! Tras la disolución de éste siguen trabajando en proyectos educativos continuadores de la tarea emprendida por las EPAL, fundando nuevas escuelas o participando en Misiones Culturales. En definitiva, la trayectoria de todos y cada uno de estos artistas estuvo siempre vinculada al proyecto fundado por Ramos y fue siempre compatible con la participación en el Estridentismo. Por tanto es necesario buscar algún vínculo programático entre ambos movimientos. Éste no fue otro que el hecho de compartir un mismo fin: la lucha por la renovación y modernización del arte mexicano que tomó siempre la forma de un enfrentamiento contra el arte y la cultura académicas. Si la EPAL de Santa Anita nació de la huelga de los estudiantes de la Academia de San Carlos, el Estridentismo lo hizo del rechazo de la literatura modernista instalada en la Academia y las posiciones estéticas de Maples se definieron en buena medida a partir del enfrentamiento a la Academia Mexicana de la Lengua, a Díaz Mirón, a González Martínez, al intento de incorporar a López Velarde a la institución académica. El surgimiento del Estridentismo y el renacimiento de las EPAL coinciden en el tiempo y en la intención: denunciar a los representantes de una cultura que perpetuaba después de la Revolución los signos de identidad de la cultura del período porfirista. Ambas nacieron del intento de extender la Revolución al ámbito de la literatura y el arte al tiempo que denunciaban lo que, también en el ámbito estrictamente político, consideraban como traición al espíritu revolucionario. Si el fin último fue el mismo la divergencia estuvo en los medios. La alternativa EPAL se movía en el marco de la enseñanza artística y obtuvo el apoyo (relativo y no exento de contradicciones) de algunos sectores del poder en algunos momentos. Mientras tanto, el Estridentismo se mantenía en los márgenes del sistema adoptando una táctica guerrillera, radical, puramente negativa. Exceptuando el período en el que contó con el apoyo del general Jara y de su gobierno en el estado de Veracruz —episodio por otro lado bastante marginal en la política del país— el

de sus relaciones con los pintores que habían de sumarse al Estridentismo, por lo que lo tratado en el capítulo dedicado a Revueltas puede ser extrapolado al grupo en el que se integraron, junto al propio Revueltas, Alva, Leal, Méndez, Charlot y Germán Cueto.

Estridentismo nunca pudo convertirse en una alternativa susceptible de ser instrumentalizada por el poder político. Este hecho no fue en modo alguno casual, ya que el movimiento mantuvo siempre una ideología cercana a la radicalidad dadaísta, se obstinó en ejercer la denuncia, el pensamiento fragmentario y la espontaneidad antes que la prudencia política. Movimiento de vanguardia, iconoclasta, burlón, despiadado con sus enemigos y dispuesto siempre a encontrarlos, el Estridentismo satirizó los símbolos patrios, incluidos los de la independencia y la revolución y nunca pudo convertirse, por razones absolutamente intrínsecas, en una forma de legitimación cultural del poder. No ocurrió así con las EPAL, cuyo discurso nacionalista e indigenista pudo ser instrumentalizado por el poder. Los logros en el terreno educativo de las EPAL fueron aireados por el gobierno y la prensa como exponente de la nueva cultura revolucionaria e incluso fueron exportados a Europa como muestra de que el país había superado ya la etapa del caos revolucionario y vivía una normalidad cultural y, por extensión, social y política.

El hecho de que los mismos artistas participaran a un tiempo en movimientos que recurrían a estrategias en tan distintas no se debió a una inconsecuencia ideológica, sino a razones de estricta coherencia política. La prueba última de esta aseveración la tenemos en el caso del ¡30-30! En este episodio de la historia de las EPAL los artistas radicalizan sus posturas para recuperar el radicalismo estridentista, y la razón de ello es nuevamente estratégica. Como analizaremos con más detalle, se trataba de un momento en el que la continuidad del proyecto EPAL era muy discutida y en el que la batalla por el poder político en la Escuela Nacional de Bellas Artes se recrudecía. En esas condiciones, los directores de las escuelas y sus amigos recurren a la provocación y el escándalo mediante la edición de carteles y revistas, la intervención en la prensa y la organización de actos públicos. En este sentido puede afirmarse que el Estridentismo y el movimiento de las EPAL fueron dos expresiones de una misma ideología y armas para la defensa de los mismos intereses profesionales. La evolución de las EPAL puede explicarse en buena medida como respuesta a los cambios en la política cultural post-revolucionaria. Del mismo modo que el ¡30-30! fue una respuesta a la ofensiva contra la existencia misma de las escuelas, también otro de los hitos fundamentales en su desarrollo, la fundación en 1925 de tres nuevas escuelas, puede entenderse como respuesta a la retirada de las subvenciones públicas para la producción de murales operada en 1924 con la renuncia de Vasconcelos como Secretario de Educación Pública.

4.- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre en el panorama artístico mexicano. 1920-1927.

4. 1.- La evolución de las Escuelas de Pintura al Aire Libre de 1920 a 1925.

Desde el primer momento la recuperación de las EPAL en 1920 transcurre en paralelo a la renovación de la Escuela Nacional de Bellas Artes. De hecho, a partir de 1920 la exposición anual organizada en el viejo edificio de la Academia se convierte en su principal plataforma pública. En estas muestras, única actividad expositiva de la ciudad, exponen los más significados miembros del grupo y sus obras son recibidas por la crítica como la mejor promesa de futuro del arte mexicano, comparadas en ocasiones con las de los maestros consagrados y contrapuestas a las de algunos decadentes profesores de la Escuela Nacional.

Juan Rafael en un artículo publicado en *El Universal* el 31 de Octubre de 1920 y titulado "Los Artistas Independientes" da cuenta de las actividades desarrolladas en la escuela de Chimalistac. Menciona a Ramón Alva, Fernando Leal, García Cahero, Díaz de León y Mateo Bolaños, de los que comenta: *Tienen casi una misma visión de la naturaleza, pero un modo muy distinto de interpretación pictórica.* Por otro lado, de Gabriel Fernández, Enrique Ugarte, y Fermín Revueltas, comenta que: *Tienen distinta visión que los de el primer grupo, son menos luminosos, pero no por eso menos sinceros.* El artículo de Rafael es uno de los primeros en dar cuenta de la actividad de la escuela de Chimalistac y se esfuerza en detectar las diferencias entre los distintos pintores del grupo. Parece que la obra de algunos de ellos se aleja del impresionismo de Ramos para ir adquiriendo personalidad propia.

Pocos meses después de la fundación de la escuela de Chimalistac, sus miembros participan en la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes. El acontecimiento fue recogido por la prensa y entre las críticas del momento destaca la de Ada Iledin en un artículo titulado "La Exposición en la Escuela de Bellas Artes" y publicado en *El Monitor Republicano* (México, 7 de diciembre de 1920). Iledin acierta a resumir el espíritu que reina entre los alumnos de Ramos y las esperanzas puestas en ellos para la renovación del arte mexicano:

La Escuela de Pintura al Aire Libre, que es una de las principales mejoras implantadas, ya empieza a dar con abundancia sus frutos llenos de salud y de vigor, pues un grupo de artistas, que aisladamente tal vez hubieran malgastado sus facultades o se hubieran pervertido en las vulgaridades comercialistas, han encontrado allí, a un maestro de criterio amplísimo que los ha guiado hacia las eternas fuentes de la naturaleza, respetando la personalidad de cada uno, e infundiéndoles una noble intransigencia contra los convencionalismos y las simulaciones predominantes en nuestro ambiente artístico, y, por primera vez en la historia de la academia, la vieja institución recibe entre sus muros una colección de cuadros llenos de luz, de alegría, de vida, vibrantes de color que marcarán, a no dudarlo, la primera etapa de un gran renacimiento.

Iledin plantea algunas cuestiones que habíamos encontrado ya en los artículos en que Vera de Córdova daba cuenta de la filosofía de la EPAL de Santa Anita, siete años antes. También en 1920 se destaca el carácter de grupo del movimiento, considerado como característica esencial, pero al mismo tiempo se insiste en el *criterio amplísimo* de Ramos que permite *respetar la personalidad de cada uno*. Esta defensa de la originalidad se vincula con la *noble intransigencia* hacia las convenciones del ambiente, que no eran otras más que las academicistas. Finalmente esta intransigencia en la defensa de lo individual y en el rechazo de lo establecido convierten a la escuela de Chimalistac en *primera etapa de un renacimiento*. "Renacimiento del arte mexicano" un término que se aplicará poco tiempo después en referencia al Muralismo y que vemos nacer aplicado a las EPAL. La recepción crítica de la escuela al aire libre en 1920 recurre a los comentarios muy similares a los de 1913: la dificultad de las obras para el público por su novedad, la dignificación de lo mexicano a través del paisaje y de los temas indígenas, la conformación de una nueva generación en la que se depositan las esperanzas de renovación.

En 1921 la Escuela de Pintura al Aire Libre abandona la casa de Chimalistac para trasladarse a una nueva dependencia, más grande y mucho mejor dotada, en Coyoacán. De nuevo en esta ocasión Rafael Vera de Córdova aparece como cronista del movimiento y a él podemos recurrir para encontrar un balance de la situación a finales de 1921. En su artículo titulado "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", publicado en *El Universal* el 2 de octubre de 1921 Vera hace una breve historia de las escuelas y un balance de las circunstancias del momento, remarcando el entusiasmo de Ramos como causa de la supervivencia del proyecto a pesar de las dificultades políticas.

La importancia de esta tercera escuela, Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán en la evolución del grupo y en la del arte mexicano de la década en su conjunto, puede resumirse afirmando (González, 1987, 84) que —a diferencia de la de Chismalistac que desarrolló fundamentalmente una obra de paisajes impresionistas— la de Coyoacán pretendía crear un arte nacional, abandonaba el patrón del impresionismo europeo y se adentraba en el tratamiento de temas mexicanos. Como obra característica de este giro Laura González propone el *Campamento zapatista* de Fernando Leal, de 1920, un óleo que en comparación con el realizado por Leal en 1913 *Paisaje de Santa Anita*, muestra el sentido del cambio: de un paisaje sin referencias autóctonas ejecutado con una pincelada impresionista, a una escena de grupo, de temática revolucionaria, en el que predominan la línea y los colores planos. Las figuras aparecen ataviadas con la indumentaria que pronto se convertirían en arquetipo del indígena revolucionario y junto a los personajes, en el ángulo inferior izquierdo aparecen algunas frutas tropicales, un motivo que inmediatamente empezaría a aparecer con profusión. Las Escuelas de Pintura al Aire Libre son las primeras en acercarse a estos nuevos temas y contribuyen grandemente a fijar los modelos iconográficos de la Revolución Mexicana. Para que esto fuera posible hubieron de concurrir un cúmulo de circunstancias históricas que podemos resumir en torno a unas cuantas consideraciones. Por una lado, el rechazo de las jóvenes generaciones de artistas de la pintura académica europeizante y su compromiso político y romántico con la Revolución Mexicana; por otro el poder político de Vasconcelos en su particular lectura de estas tendencias nacionalistas y, por último, la aparición de una nueva concepción del arte y su función educativa en la que participa Ramos Martínez, pero que no le es exclusiva, sino que constituye una categoría ideológica central en la época. Nos hemos referido ya a los dos primeros aspectos y tratemos ahora del último. Ramos Martínez expresa este ideario en un artículo sintomáticamente titulado "Nueva Orientación del Arte Nacional", publicado en la *Revista de Arquitectura* (México, mayo, junio, julio, 1922, p. 23) y que podemos resumir con el siguiente párrafo:

Ir hacia la verdad compenetrarse bien de su misión sorprendiendo por cuantos medios sea posible la naturaleza, la vida. Pero siendo conscientes y prácticos, dejando para siempre todo prejuicio malsano, y entregándose sana y sinceramente a laborar. Que toda sensación encuentre eco en la producción y que de una vez por todas este movimiento se emprenda con amor hacia el arte nuestro, el arte nacional tan bello y maravilloso.

La expresión de la naturaleza como única verdad en el arte, expresión que se logra mediante la *compenetración* espontánea e instintiva con la naturaleza y la vida. Frente a este arte verdadero y frente a los métodos de enseñanza de la pintura al aire libre se sitúan los *prejuicios malsanos*, a saber, la autoridad de la tradición y el modelo académico de enseñanza de las bellas artes. Para superar este arte académico Ramos propone dos soluciones: el trabajo entusiasta y la apertura hacia nuevos temas y tendencias (*que toda sensación encuentre eco en la producción*). Finalmente se concluye que todos estos objetivos podrán ser alcanzados a través del amor al arte nacional. Éste representa, por tanto, ya no sólo lo propio a contraponer a lo extranjero, sino también la naturaleza, la vida y la verdad que ha de oponerse a lo artificial y a lo falso. Podemos afirmar que esta concepción de la naturaleza y de las relaciones entre el arte y la misma provienen del impresionismo barbizoniano, podríamos preguntarnos por las fuentes en las que se forma la pedagogía de Ramos Martínez, pero lo trascendental para nuestra argumentación es mostrar la identidad profunda entre estas ideas y lo que, de forma un tanto pedante, podríamos llamar el *Zeitgeist* del arte mexicano de los veinte. Los presupuestos ideológicos de Ramos que subyacen a su reivindicación del arte nacional son, a mi modo de ver, característicos de toda una generación y que son compartidos por artistas muy diversos. Estos supuestos básicos han sido resumidos por Laura González (1987, 92) en los siguientes términos:

Consideraba el arte como universal, y reconocía que algunas naciones habían logrado una especie de arte con rasgos nacionales, es decir, un arte propio. Esta idea lo llevó a concluir que, para llegar a hacer un arte verdadero, se debía irremisiblemente buscar la inspiración en lo propio en lo que constituiría nuestro medio ambiente. Este hecho, para él evidente, lo ejemplificaba al comparar las obras creadas por los niños mexicanos con las de los europeos.

Si las obras producidas por los niños mexicanos en las EPAL eran de superior calidad a las producidas por los niños europeos, el arte popular mexicano, nacido espontáneamente de la *compenetración* con el paisaje, estaba cerca del ideal, cerca de lo universal. Sólo desprendiéndose de todo lo artificialmente aprendido, y acercándose a la mirada ingenua del niño, puede el artista encontrar un arte propio. Las ideas de Ramos se acercan en esta fórmula a las de Vasconcelos, quien muy pocos años antes propuso como lema para la Universidad Nacional el de *Por mi raza hablará el espíritu*. El espíritu vasconceliano (lo universal de Ramos) encuentra su expresión en una raza

particular (para Ramos en un arte nacional particular), *raza cósmica* en la que se conservan en estado puro las más universales virtudes. La misma idea puede encontrarse en un texto fundamental para la historia del arte mexicano contemporáneo como fue el Manifiesto publicado por Siqueiros en Barcelona en 1921. En el mismo Siqueiros expresa su convencimiento de que la única estrategia para la modernización del arte mexicano es la de cosmopolitarse, pero esta búsqueda de universalidad sólo podrá venir —en su opinión— del rescate de las artes populares y de la huella del arte precortesiano de México, arte que por sus cualidades formales (su tendencia a la abstracción) y por su profunda compenetración con el entorno natural (por la perfecta armonía entre naturaleza y cultura) se revela como portador de los mismos valores universales que anda buscando la vanguardia europea. También el discurso de Vasconcelos está por detrás de las ideas de Siqueiros en 1921, convirtiéndose en fundamento común para teorías artísticas tan aparentemente alejadas como lo son las de Siqueiros y las de Ramos Martínez.

4. 2.- La exposición itinerante de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en Berlín, París y Madrid (1926).

Sustentándose en este mismo transfondo ideológico el gobierno mexicano utilizó a las EPAL como imagen cultural para exportar a Europa. La idea surge con ocasión de la primera muestra colectiva de los trabajos realizados por los alumnos de las EPAL celebrada en el Palacio de Minería e inaugurada el 22 de agosto de 1925. Mientras tanto el panorama político del país había cambiado. En 1924 Calles sustituye a Obregón en la Presidencia de la República lo que supuso un giro en las alianzas de clase del gobierno. Mientras que Obregón asentaba su poder carismático en el campesinado, Calles contaba con el apoyo de los obreros y sus organizaciones sindicales. El obrero pasará a ser considerado el edificador del futuro de México y se iniciará un período de mitificación de su figura que llegaría a su máxima expresión con el gobierno de Lázaro Cárdenas. Vasconcelos había presentado ya su dimisión presionado por grupos de poder político contrarios y hostigado por el sindicato semioficial, la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana). Su dimisión había determinado también una crisis profunda en el Muralismo, pues supuso que el gobierno cediera a las presiones de los grupos conservadores y redujera su mecenazgo para la decoración de murales en los edificios públicos. Los últimos artistas que trabajaban en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, Orozco y Siqueiros, son despedidos en 1924 y en 1925 sólo Diego Rivera continúa trabajando en los andamios (Secretaría de Educación Pública). En

1924, tres años después de su fundación, la escuela se había trasladado a Churubusco ocupando el antiguo convento del mismo nombre. Coincidiendo con la crisis del muralismo, los jóvenes pintores revolucionarios dan un nuevo impulso al movimiento de pintura al aire libre creando tres nuevas escuelas con el apoyo del gobierno y del rector de la Universidad Nacional Alfonso Pruneda. En 1925 se fundan la de Xochimilco, dirigida por Rafael Vera de Córdova; la de Tlalpan, al cuidado de Francisco Díaz de León, y la de Guadalupe Hidalgo, a cargo de Fermín Revueltas. Con ello las EPAL van ampliando su radio de acción y el número de alumnos gracias al apoyo gubernamental que paga los sueldos de los maestros, proporciona locales y materiales.

Tras el éxito de la exposición de las EPAL en 1925 Ramos propone que la muestra sea exhibida en Europa y encuentra el apoyo decidido de Puig Cassauranc (Secretario de Educación Pública) y de Alfonso Pruneda (Rector de la Universidad Nacional). La muestra comprendía un gran número de obras, realizadas por los alumnos de las diferentes EPAL, niños en su mayor parte y predominantemente de procedencia campesina. El gobierno de Calles intenta con la muestra desplegar una ofensiva diplomática que transmita una imagen culta, progresista y normalizada del México post-revolucionario, con la intención de mitigar la visión que del país se tenía en Europa, marcada por los horrores y los desastres de la Revolución. La muestra se expuso por este orden en Berlín, París y Madrid y tras el periplo europeo viajó a los Estados Unidos para ser presentada en el Boston Arts Club. Sabemos de las esperanzas puestas por Ramos en la exposición y en su capacidad para servir a los fines de la propaganda cultural por una cita que Maroto atribuye a Ramos en un artículo publicado en la revista *Forma* n° 4 a propósito de la inauguración de la muestra en Madrid. La convicción de Ramos es tal que le lleva a aceptar voluntariamente el castigo del destierro si la muestra fracasara:

Yo soy un pintor que dedica particularmente sus actividades a despertar, a estimular la sensibilidad artística de los niños de México. Llevo a Europa la obra de éstos. Llevo a Europa medio territorio nacional: me llevo el alma de los niños. De cómo pienso que su labor recién nacida es expresiva y original, de cómo creo que resistirá la gran exigencia de la comparación con el mejor arte europeo, habla del compromiso que voluntariamente contraigo: Si las pinturas de nuestra Escuela de Acción no alcanza la estima de las gentes de sensibilidad más despierta de la vieja Europa; si estas pinturas, realizadas la mayor parte por niñitos indios, de las escuelas de Churubusco, de Tlalpan, de Xochimilco, de

Guadalupe Hidalgo, no encuentran el amor de los espíritus más afinados y exigentes, yo no vuelvo a México.

Poco se sabe hasta el momento de la repercusión de la exhibición en Berlín, el archico EPAL del CENIDIAP y la bibliografía sobre el movimiento no recogen material hemerográfico alguno al respecto y está por hacer la búsqueda documental en los periódicos y revistas berlinesas del momento. Por los recuerdos de Díaz de León, que transmite de segunda mano los de Ramos González (1987, 113 ss), suponemos que despertó interés entre artistas y críticos por sostener criterios de educación artística novedosos.

En París la exposición merece que Alfonso Reyes, entonces embajador de México en Francia, envíe una carta a Puig Cassauranc admirado. En ella comenta que al ver las fotografías de los cuadros el mismo Picasso ayudó personalmente a Ramos a desempacarlos y que los observó durante más de cuatro horas. La muestra se exhibió del 28 de julio al 13 de agosto 1926 en los salones de la Association Paris-Amerique Latine, en el n° 14 del Boulevard de la Madeleine. Entre los visitantes de la Exposición estuvieron el pintor japonés Foujita, Dufy, Hermann-Paul, Jean Gabriel Doumergue y los escultores Lipchitz y Mateo Hernández, así como los críticos Waltre Pach, Gustave Kahn, André Warnod y Francis Miomandre. En términos generales los comentarios en prensa levantan acta del asombro por la edad de los pintores, por su frescura, ingenuidad y primitivismo. Al parecer, la exposición fue una sorpresa para el público, acostumbrado a que los latinoamericanos fueran a la zaga de las innovaciones europeas o perseveraran en el academicismo decimonónico. La crítica parisina confirma los ideales pedagógicos de Ramos al congratularse de los buenos resultados en niños que no conocían nada de arte e incluso llega a comparar sus obras con las de los grandes maestros Cézanne, Gaughin y Renoir. Se publicó un pequeño libro con prólogo de Ramos Martínez y prefacio de Francis Miomandre que incluía información sobre historia de las EPAL. En él aparecen ilustraciones de más de 30 obras, y entre los artistas figuran nombres como Cristina García de la Cadena, Carmen Toussaint, Carolina Treviño, Julián Morales, Jacoba Rojas, Alonso Matínez y Anastasio Monroy. A juzgar por los comentarios de Alfonso Reyes la muestra obtuvo los beneficios políticos deseados ya que en carta escrita en París el 14-8-1926 afirmaba:

En los momentos en que las noticias sobre la cuestión clerical, falseada o exagerada por las agencias, llama la atención del público sobre México, esta exposición les descubre al México verdadero, para ellos desconocido e insospechado. Rebasando el interés puramente artístico

*—con ser éste muy grande—, se llegó a un fenómeno sociológico: el índice de la potencia de la raza. La misma fuerza que causa revoluciones crea esas obras de arte, encontrando al fin un lenguaje apropiado.*²⁵

La última escala europea de la muestra fue la de Madrid, titulada *Exposición de la joven pintura mexicana en sus nuevas orientaciones* y celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos en los últimos días de diciembre 26. De las tres exposiciones en Europa ésta fue la que obtuvo el mayor éxito, a juzgar por su repercusión en la prensa. Periódicos y revistas madrileños como *El Heraldo de Madrid*, *Blanco y Negro*, *Gran mundo*, *El Imparcial*, *La Esfera*, *ABC*, *El Socialista*, *La Libertad*, *La Nación*, *La Gaceta Literaria* y *La voz* se ocupan de la inauguración de la exposición y resumen las conferencias inaugurales de García Maroto y Juan Francés. La inauguración contó también con la presencia del embajador mexicano Enrique González Martínez y el eco que obtuvo en los medios artísticos y literarios madrileños quizás tuvo que ver con la intervención de Enrique González Rojo, hijo del embajador y colaborador en las tertulias y revistas literarias de la capital. La conferencia inaugural de Maroto trata del resurgir de la cultura mesoamericana dominada pero no vencida y es plenamente coherente con las intenciones de los organizadores de la muestra. El impacto de esta muestra en García Maroto fue transcendental para su evolución creativa y sobre todo para despertar en él la preocupación por la pedagogía de las artes²⁶. También en España la exposición obtiene el éxito diplomático deseado, a juzgar por la entusiasta aceptación del modelo pedagógico de las EPAL por Maroto y por el siguiente comentario de José Francés:

*Nada hay de europeo —iba a decir de occidental— en las pinturas, en las esculturas. Escasas reminiscencias, si acaso, en las xilografías. Todo respira un afán de integridad consubstancial a la tierra nativa, a lo aborígen, desnaturalizado durante siglos por la influencia colonizadora.*²⁷

²⁵Alfonso Reyes "Exposición de pintura de niños mexicanos en París", en *Boletín de la SEP*. 22 Sept. 1926, tomo V.

²⁶Para la recepción española de la exposición de 1925 y particularmente para la de García Maroto puede consultarse el capítulo de esta misma tesis dedicado a las relaciones entre el Estridentismo y la vanguardia española.

²⁷La cita procede del prólogo de Gabriel Fernández Ledesma para el catálogo de la exposición de las EPAL celebrada en la galería Sala de Arte, dependiente del departamento de Bellas Artes de la SEP (México 1933). Fernández Ledesma no da referencia alguna de la cita. En otro orden de cosas es importante señalar el buen criterio de Francés que advierte reminiscencias europeas (podríamos decir que reminiscencias de la vanguardia) en las

También Eugenio D'Ors escribió un comentario de la exposición que fue publicado en México en *El Universal* (21-2-1927). D'Ors se felicita de la conmoción producida por la muestra en Berlín, París y Madrid y atribuye el éxito a la profunda significación psicológica de un hecho evidenciado por la exposición, el de que todo el mundo puede pintar sin preparación previa. Al mismo tiempo D'Ors advierte contra los peligros del nacionalismo y del culto acrítico a la ingenuidad.

4. 3.- La *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre* (1926).

La exposición en Ciudad de México de la muestra de las escuelas en 1925 tuvo entre sus detractores a figuras tan relevantes como Carlos Mérida y Orozco, por tanto, no es de extrañar que al regreso de Ramos las críticas siguieran produciéndose. Éstas insistían en el infantilismo de la pintura EPAL, ponían en cuestión la edad de los alumnos y denunciaban lo que consideraban como dirigismo por parte de los maestros. A pesar de ello, y contando todavía con el apoyo de los poderes públicos, se fundan dos nuevas escuelas: la de los Reyes en Coyoacán, dirigida por Rosario Cabrera y la de Cholula a cargo de Fermín Revueltas, quien clausura entonces la de Villa Guadalupe. Como contrataque a las críticas la SEP edita en 1926 una *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, para explicar los métodos de enseñanza de las artes de las escuelas. El libro incluía 86 cuadricomías, 54 reproducciones de dibujos y telas en blanco y negro y 16 retratos de los autores. Contaba también con una presentación de Puig, una introducción de Ramos, sendos artículos de Rafael Vera de Córdova y de Francisco Díaz de León y un prólogo de Salvador Novo²⁸. Este último remarcaba la procedencia social baja de los alumnos, aseguraba que la producción de las escuelas nada tenía que ver con el impresionismo y postimpresionismo europeo y afirmaba que lo que hacen "los indios" *no son otra cosa que la soberbia continuación de un pasado artístico precolonial no superado*. Novo compara el primitivismo de los niños pintores con el de algunos artistas europeos (se refiere en concreto a *las más recientes producciones de Picasso*) que habrían abandonado el cubismo para volver a la simplicidad de Giotto. La presentación de Novo recurre a una argumentación que venía haciéndose desde 1921: la justificación del lenguaje nacionalista e

xilografías de las EPAL; mientras que las pinturas y esculturas reflejarían el ideario nacionalista e indigenista.

²⁸Estas colaboraciones para la *Monografía* de 1926 fueron reeditados en el catálogo de la exposición-homenaje de 1981.

indigenista del arte mexicano como expresión de los mismos presupuestos estéticos predominantes en el arte europeo del momento; un nacionalismo con voluntad universal y cosmopolita que era compatible con la política cultural exterior del gobierno mexicano. El texto de Díaz de León constituía una exposición de los principios educativos de las EPAL, es decir, de la primacía de la emoción respecto a la técnica. También el artículo de Rafael Vera de Córdova, titulado "Cómo trabajamos en la Escuela de Pintura de Xochimilco", trata de exponer los presupuestos didácticos y pedagógicos de las escuelas. Defiende el primado de la visión emotiva de la naturaleza sobre la simple copia de la realidad y recurre a términos en los que, a mi modo de ver, se hace evidente la influencia de la vanguardia, como los de intuición y subconsciencia. Al explicar el método de trabajo de la escuela afirma:

La composición de sus dibujos es siempre de una armonía impecable, y obedece a los siguientes principios: no les muestro en la Naturaleza los asuntos de pequeñas dimensiones ni los asuntos pintorescos. Trato hasta donde es posible de hacerlos comprender los asuntos emotivos.

El ritmo perfecto de las cosas sobre el cielo o reflejadas en el agua, las líneas y masas de un paisaje que nosotros quisiéramos haber hecho en la naturaleza es lo que está en nuestro yo interno y vibra en nuestra intuición para traducirse luego en modo de concepción de belleza, que al expresarla plásticamente en la tela o en el papel, lleva en si el proceso psicológico del asunto mismo: y este asunto incuestionable, está relacionado con el artista que crea y el espectador que lo siente y lo comprende.

Lo pintoresco y lo emotivo están en la misma relación que lo sublime y lo ridículo.

Es por lo mismo necesario un tacto finísimo para no hacer caer al niño en las cosas pintorescas cuando se predica lo emotivo.

El arte supremo está lleno de adorables imprevistos que el artista no sabría explicar cómo resolvió al producir su obra. Al no ser esto asunto de procedimiento, creo que sea la subconsciencia y la intuición quienes realicen tales maravillas en el hombre y en el niño.

Vera recurre a tópicos románticos como lo pintoresco y lo sublime, pero en una lectura que señala la influencia de la vanguardia. Su defensa de la intuición, de lo imprevisto y hasta de lo subconsciente es similar a la que encontramos en los poetas estridentistas. *Creacionismo* frente a la copia de la realidad, *Yoísmo* o primado de la yo interna y subjetivo, espontaneidad, ingenuidad, la creación

como reproducción (en la tela o en el papel, según aclara) del proceso psicológico mismo.

4.4.- Los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa.

Las buenas relaciones entre Ramos Martínez y el gobierno duraron poco y durante el año de 1927, poco después del regreso de Ramos de Madrid, empiezan a surgir en la prensa capitalina los rumores sobre la existencia de presiones de las autoridades e incluso sobre la posibilidad de cierre. La polémica giraba en torno a la forma en que debían establecerse algunas reglamentaciones que limitaran el acceso a estas escuelas imponiendo mecanismos de selección. El problema surgía no sólo como cuestionamiento del modelo pedagógico de las EPAL, sino también por el hecho de que las escuelas y el profesorado que en ellas trabajaba formaban parte de alguna manera del sistema de enseñanza oficial y contaban con un cierto reconocimiento por parte de la Universidad. Esto contribuía a agudizar la vieja lucha entre la Escuela Nacional de Bellas Artes y las escuelas al aire libre, a las que se exigía ahora reglamentar de alguna forma sus enseñanzas. En este contexto de crisis larvada las EPAL plantean un nuevo proyecto que diversifica su oferta educativa y que intenta amoldarse a la nueva situación política y social. Es así como se crean en 1927 los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana (conocidos también como Centros Populares de Pintura), una idea de Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal. Se fundaron dos centros: el de San Pablo (también conocido como de San Antonio Abad y como CPP Santiago Rebull) fue dirigido por Fernández Ledesma, y el de Nonoalco por Leal. Tuvieron en común con las EPAL el antiacademicismo y el ideal de una enseñanza no directiva, pero se diferenciaron por el hecho de que los Centros Populares pretendían vincularse con el proletariado urbano. Se implantaron en barrios de la periferia urbana y zonas industriales y se dirigieron a niños de procedencia obrera. Esto haría que los temas tratados por los alumnos fueran el paisaje urbano y los arrabales de las zonas industriales y ya no el apacible paisaje lacustre o campesino de las escuelas de Xochimilco y Coyoacán. También en 1927 se crea la Escuela de Escultura y Talla Directa, otro de los experimentos educativos que nacieron del seno de las EPAL. Estuvo ubicada en el ex-convento de La Merced y fue dirigida por los escultores Guillermo Ruiz y Luis Albarrán y Pliego y por el pintor y grabador Gabriel Fernández Ledesma. En ella se impartían clases de herrería, talla de madera y de piedra, orfebrería y cerámica, en lo que significaba una nueva filosofía educativa que pretendía

formar a los alumnos en oficios artísticos vinculados a la producción fabril además de dotarles de los elementos para expresar plásticamente el mundo de su entorno. La temática industrial no aparecía por vez primera en estos Centros Populares, ya desde la fundación de la EPAL de Chimalistac algunos de sus miembros se ocuparon de estos temas. Entre ellos merece la pena destacar el óleo de Fermín Revueltas *La Indianilla*. Sin embargo no era esto lo característico de las EPAL y el interés de algunos por estos temas debe atribuirse en parte, en mi opinión, a la influencia del Estridentismo. De hecho, como se explica en el capítulo dedicado a Fermín Revueltas, el propio Maples Arce consideró que *La Indianilla* era el resultado de su influencia sobre Revueltas. Además de este argumento hemos de tener en cuenta que la temática industrial aparece primordialmente en la obra gráfica de Alva de la Canal y del propio Revueltas siempre en la órbita del Estridentismo, como ilustraciones de los poemas estridentistas o de las revistas *Horizonte* e *Irradiador*, compartiendo portada con las fotografías de Edward Weston y de Tina Modotti.

Por otro lado, el giro temático hacia el paisaje industrial y la figura del obrero y el cambio pedagógico con el nuevo énfasis en el aprendizaje de oficios artísticos estuvo vinculado al giro obrerista de la política gubernamental. Como se apuntó más arriba, el gobierno de Calles contaba con el apoyo de los sindicatos y fundamentó su política en la industrialización y la tecnificación del país. También su política cultural fue obrerista y puso el énfasis en la formación técnica del proletariado urbano. El gobierno de Calles alteró de este modo la orientación primordialmente campesina de la política característica de los gobiernos carrancista y obregonista. Sin embargo, la tarea educativa desarrollada en estos centros estuvo bien lejos de la demagogia gubernamental y de la mitificación interesada del obrero como estrategia de legitimación cultural del poder. Su preocupación sincera, acorde con la ideología comunista de sus impulsores, fue la de construir un arte proletario, producido por obreros y cercano a sus preocupaciones y a su cultura. Al dignificar técnicas y procedimientos tradicionalmente considerados como artesanales, estas escuelas pretendían desmitificar la figura del artista burgués y rescatar los componentes liberadores y creativos del trabajo manual y mecánico.

Estas nuevas escuelas ya no de pintura al aire libre, pero todavía bajo la órbita del movimiento creado por Ramos, significaron un giro transcendental en la evolución de las EPAL y pueden considerarse como antecedentes directos del grupo ¡30-30! Durante el año de 1927 los pintores de las escuelas radicalizan su oposición al academicismo en proporción directa a los intentos de las autoridades académicas de enmarcar el espíritu de las escuelas al aire libre

dentro de las normas burocráticas. Las propuestas de los nuevos centros tienen un marcado carácter de clase que indica también un compromiso político más decidido, al tiempo que denotan una clara división y un enfrentamiento agudo con los académicos, antecedente directo de ¡30-30! Estos enfrentamientos y la disminución de las ayudas oficiales llevaron a Fernando Leal a idear y proponer a las autoridades mecanismos de autofinanciación y autogestión, que están en el germen de ¡30-30!: la posibilidad de montar una cooperativa y de centralizar las compras o algunas tareas de todas las escuelas, la de montar un museo permanente (germen de la idea de museo de arte contemporáneo de ¡30-30!) o la de habilitar un local para usos múltiples artísticos y culturales. Estos centros participan en varias exposiciones colectivas en un intento de defensa ante los ataques y el desinterés de las autoridades políticas y académicas: la del ex-convento de La Merced de 1928, la del Centro Popular de Nonoalco de 1929 y la de la Sala de Arte de la SEP en 1931, exposiciones que fueron organizadas ya en el marco del grupo ¡30-30!

5.- Las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el movimiento ¡30-30!

5. 1.- El grupo ¡30-30! y la batalla por la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El movimiento ¡30-30! ha sufrido un menosprecio considerable por parte de los críticos e historiadores del arte y la cultura mexicanas durante décadas que linda con el olvido casi absoluto. En esto el grupo ¡30-30! ha tenido un destino similar al de otros movimientos coéтанos pero alternativos al Muralismo, como el Estridentismo o las EPAL. Pero, de entre todos estos grupos a los que estuvo fuertemente vinculado, el treintatrentismo ha sido, sin duda, el peor tratado. Hubo que esperar hasta 1993 con la exposición dedicada a este grupo en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de México, para que se iniciara el estudio de sus aportaciones a la historia del arte mexicano. Entre los méritos de la citada exposición cabe reseñar que se expuso una buena parte de la obra producida al amparo del grupo y se recogieron una serie de materiales documentales (cartas, artículos no publicados, circulares internas y opiniones de diversos autores) que no habían sido publicados hasta entonces. Por otro lado, se recreó la atmósfera y la puesta en escena treintatrentista al reproducir la Carpa Amaro, una barraca circense en la que el grupo organizó una de sus exposiciones. El patio del Museo Nacional se vió animado con la presencia de un elefante conducido por un payaso que rememoraba el ambiente circense de algunos de los espectáculos del grupo. Se publicaron también ediciones facsímiles de los tres números de la revista *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, de sus carteles-manifiestos y de algunos catálogos de sus exposiciones originales. Por último, el libro-catálogo incluía también un estudio a cargo de Laura González Matute en el que se revisaba la historia del grupo, sus antecedentes y el contexto político-cultural del que surgiera. Este estudio constituye hasta hoy el más completo acercamiento a la producción y los presupuestos estéticos del grupo. Para la elaboración del mismo se tuvieron en cuenta diversos materiales documentales y la escasa bibliografía publicada con anterioridad. Entre los primeros se analizaron los materiales que se reproducen en edición facsímil y el copioso y minucioso archivo hemerográfico y epistolar confeccionado pacientemente por Fernando Leal, cabeza intelectual del grupo²⁹. En cuanto a la

²⁹El Fondo Fernando Leal Audirac constituye un valioso acervo de materiales documentales confeccionado por Fernando Leal y propiedad de su hijo Fernando Leal Audirac que se encuentra en el Archivo CENIDIAP/INBA. Tales fondos, cuya catalogación y revisión aún

bibliografía anterior a la edición del citado libro-catálogo, se repasaban las aportaciones de Francisco Díaz de León, que escribiera una introducción al catálogo *Escuelas de Pintura al Aire Libre* (México, 1965); la introducción de Raquel Tibol a su antología *Documentación sobre el arte mexicano* (México, 1974), en la que se reeditaron por primera vez dos de los manifiestos treintatrentistas y uno de sus carteles, y, finalmente, se revisó también la bibliografía dedicada a las EPAL, movimiento en el seno del cual naciera el grupo ¡30-30! En conclusión podemos afirmar que la recuperación de este grupo ha sido muy tardía y que sólo ha podido emprenderse después de que algunas otras exposiciones y trabajos de investigación pusieran de relieve la importancia de las EPAL y del Estridentismo en la década de los veinte. Deben considerarse como condiciones necesarias para la recuperación del ¡30-30! diversas exposiciones: la dedicada al Estridentismo en la Casa del Lago (México, 1983), la titulada *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano* (México, 1991), las de las EPAL (México 1965, 1969, 1981 y Coahuila, 1977) y las individuales de Revueltas (México, 1983 y 1993), Alva de la Canal (México, 1982), Fernando Leal (México, 1973), Ezequiel Negrete Lira (México, 1971) y Amador Lugo (México, 1982) Otro tanto ocurre con la revisión de la figura de Gabriel Fernández Ledesma llevada a cabo por Judith Alanís (1985) que incluía una reconstrucción de las actividades de las EPAL, los Centros Populares de Pintura, la Escuela de Escultura y Talla Directa y el grupo ¡30-30!

La primera conclusión que del libro-catálogo de 1993 hemos de extraer es que el ¡30-30! debe considerarse como parte del movimiento EPAL, cosa que no se hacía en la exposición sobre éste último organizada por Silvia Pandolfi en 1981. En la presentación del "libro de estudio" que acompaña al catálogo Gerardo Estrada, Director General del INBA, lo afirma categóricamente:

La figura de Alfredo Ramos Martínez y las ideas con que nutrió las escuelas de pintura al aire libre y los centros populares de pintura son el origen y el destino de los empeños educativos treintatrentistas.

El surgimiento del grupo ¡30-30! puede explicarse como resultado de una escisión o de una radicalización del movimiento EPAL fruto de factores tanto internos como externos. Entre los primeros, hemos analizado brevemente el

no ha sido completada, constituyen la base fundamental del análisis llevado a cabo por Laura González Matute. Sin embargo, y para enriquecer el material documental sobre el treintatrentismo, está por hacer una revisión de la hemerografía de la época que completara la labor emprendida pro Fernando Leal.

proceso mediante el cual las posiciones en el seno de estas escuelas fueron radicalizándose hasta imponer un giro estratégico en la dirección de un mayor enfrentamiento al poder académico y político. Fue un cambio en el sentido de que la cuestión principal ya no era abrir un cauce de expresión para nuevas experiencias educativas, para lo popular, lo indígena o lo obrero; sino encontrar un arma adecuada para conseguir el poder de la Academia. Un poder que representaba (esto era lo realmente importante) una forma de vida, un mercado, y una salida profesional para los artistas en un momento en el que la producción de murales y la enseñanza habían perdido los favores del Estado. La evolución interna del movimiento EPAL y de las distintas plataformas de artistas determina de este modo la aparición del ¡30-30! que nace como un frente común antiacademicista formado por los directores de las EPAL, los muralistas y los intelectuales más críticos. El cartel titulado *Protesta de los artistas revolucionarios de México*, publicado por los treintatrentistas el 7 de noviembre de 1928, puede considerarse como exponente de la capacidad del grupo para aglutinar a todas las personas comprometidas en la lucha contra la Academia. A diferencia de los cinco Manifiestos Treintatrentistas, éste cartel recogía las firmas de los comprometidos en la batalla. Entre ellas aparecen, además de las de los principales pintores de las escuelas al aire libre, la de Ramos Martínez, las de los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, las de los poetas estridentistas M. Maples Arce, Ignacio Millán y Germán List Arzubide, las del escultor G. Ruiz, el grabador estridentista Leopoldo Méndez y el crítico, también colaborador de los estridentistas, Luis Islas García.

Mientras que las EPAL se habían mantenido en su relación con la Academia en posiciones conciliadoras, buscando el apoyo institucional y dispuestas a compartir el mercado educativo con la vieja institución, el grupo ¡30-30! cambia la estrategia por la del enfrentamiento radical. Adopta entonces nuevos medios que rescata de la vieja estrategia estridentista y sintomáticamente el primer manifiesto se publica en forma de cartel pegado en las calles del centro, en las proximidades de San Carlos, tal como sucediera seis años antes con *Actual n°1*.

A estas circunstancias internas relacionadas con la situación laboral y profesional de los pintores hay que sumar las circunstancias políticas. En julio de 1928 es asesinado Álvaro Obregón, presidente electo y líder revolucionario carismático. El magnicidio fue la última expresión de un enfrentamiento civil profundo que dio pie a la revuelta cristera, protagonizada por los sectores más reaccionarios de la iglesia católica. El recambio en la presidencia aumenta la incertidumbre respecto del inmediato relevo en la dirección de la Academia de

Bellas Artes y es el detonante de la aparición del *Primer Manifiesto 30-30* que sale a la calle en julio de 1928. El manifiesto es una cruel sátira contra la Academia que propone una *clasificación zoológica y entomológica de todos los repugnantes bicharracos académicos*, a los que califica de *asaltantes de puestos públicos(...) verdaderos criminales que desplifarran los dineros de la nación*. De los profesores de historia del arte académica se dice que no son más que *fonógrafos descompuestos que cacarean sus viegísimos (sic) discos*, al tiempo que se desprecia a los alumnos arremetiendo contra las jovencitas burguesas de la Academia y contra los estudiantes *tamborileros de pupitres descabezadores de siestas*. Se cita a Guillermo Ruiz y Diego Rivera como autoridad frente a los maestros de la Academia y se lanzan sobre éstos las acusaciones de clientelismo político, pobreza intelectual, atraso en sus métodos educativos y en sus propuestas estéticas, así como la de ser contrarrevolucionarios (se les compara con Toral, el asesino de Obregón, que fuera alumno de la Academia). El manifiesto contaba con ilustraciones satíricas de Fernando Leal que retrataban a las distintas especies incluidas en la *clasificación zoológica y entomológica*.

El segundo manifiesto mejora la disposición formal, suprimiendo el marco que aparecía en el primero e incorporando dos grabados abstractos en madera sin firma pero atribuidos a Ramón Alva de la Canal. El texto enmarca la polémica académica en el contexto político del relevo presidencial e intenta explícitamente intervenir en la discusión respecto al rumbo de la política revolucionaria denunciando las posiciones contrarrevolucionarias de los profesores de San Carlos:

La pugna que hace tiempo se inició entre los pintores independientes y académicos, se ha agudizado en el momento del cambio de poder presidencial; esto significa que la que era lucha pictórica, ha llegado a ser (...) una lucha por los puestos públicos. (...) La reacción en todos los terrenos levanta la cabeza, y nosotros debemos aplastársela con toda energía.

Los artistas del ¡30-30! se presentan como representantes de los pintores en activo, de los auténticos productores, dando por públicamente aceptada la pésima calidad del arte de la Academia y la superioridad del de las EPAL. Se identifica a los alumnos de la Academia como pertenecientes a las capas sociales porfiristas y huertistas y, por contra, se resalta la procedencia obrera de los alumnos de las EPAL. Se pide la clausura de la Academia y la creación de la Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes, así como la multiplicación de

la Escuela de Pintura y Talla Directa en todo el país. La propuesta fue expresión del nuevo ideario pedagógico en el que primaba la enseñanza técnica vinculada a los oficios artísticos y que implicaba la desaparición de la distinción entre bellas artes y artes menores. Se trataba, pues, de una posición acorde con el obrerismo de Calles y con el proceso operado en las EPAL a partir de la apertura de los Centros Populares de Pintura y de la Escuela de Escultura y Talla Directa. La petición de clausura de la Escuela Nacional conllevaba su conversión en escuela de arquitectura y museo. Las propuestas de este segundo manifiesto fueron revalidadas en el manifiesto titulado *Protesta*, que fue redactado por Diego Rivera³⁰ y firmado por diversas personalidades del Muralismo y el Estridentismo.

Un aspecto muy interesante del segundo manifiesto treintatrentista es el de que por primera vez se hizo una mención explícita a un problema determinante en la toma de postura treintarentista: el del mercado. Según se declaraba, uno de los principales objetivos de la asociación de pintores sería la promoción de nuevos mercados con la participación de los pintores:

...se conseguirá, además, que los mercados de nuestra producción dejen de estar bajo el control de algunos comerciantes sin responsabilidad, para estar bajo el dominio de la pintura revolucionaria.

Por otro lado, aparecía también en este cartel el primer distanciamiento público respecto a Ramos Martínez, distanciamiento que iría agrandándose progresivamente y que aquí sólo se palntea como posibilidad futura:

Nuestra adhesión al Profesor Ramos Martínez, no es incondicional: hemos visto que no claudica, que lucha incansablemente, pero si él claudicara, nosotros seguiríamos nuestra línea revolucionaria con toda seguridad, dentro o fuera de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

El tercer manifiesto fue redactado probablemente por Fernando Leal:, autor también de las ilustraciones. El texto es más reflexivo y menos insultante. En él se apela a las declaraciones del Secretario de Educación Pública para afirmar que la Academia es un lastre y que ni siquiera sirve a los intereses de su clase, la burguesía. Se pide su cierre con los mismos argumentos de los manifiestos

³⁰Laura González (1993, 51) ha puesto de relieve la autoría de Diego Rivera tomando como prueba la carta dirigida por Luis Islas García a Ignacio Millán, director de la revista *Norte*, el 13 de noviembre de 1928. Archivo Fernando Leal AUdirac CENIDIAP/INBA, Expediente ¡30-30!

anteriores y se da contestación al panfleto *Trayectoria*. Era éste un cartel firmado por algunos maestros de la Academia y publicado en respuesta a los manifiestos treintaentistas. Leal responde acusando a sus autores de tomar las maneras de los innovadores para frenar toda innovación y supone un desmarque respecto a posiciones reformistas moderadas. Leal denuncia en los académicos una contradicción:

...se declaran revolucionarios y proponen la estabilización de una revolución. Estabilizar las revoluciones es castrarlas, es quitarles todo su ánimo, para voltearlas contra los que las hicieron.

También frente a los moderados se denuncia la identificación entre arte revolucionario y arte *que explota constantemente los temas superficiales de la revolución*. Éste será a partir de entonces un argumento recurrente en Fernando Leal, esforzado siempre en remarcar la importancia de los aspectos técnicos y formales frente a las lecturas literarias y temáticas del arte. En el cartel *Trayectoria* se hacía una denuncia del formalismo y del elitismo de algunas tendencias del arte mexicano contemporáneo y en respuesta se adquiría el compromiso de *consagrar su obra futura a temas exclusivamente revolucionarios*.

El cuarto manifiesto da cuenta de la purga política operada en el seno del grupo ¡30-30! contra los que fueron calificados de *soplones e infiltrados*. En particular se denuncia al *gachupín* Martí Casanovas por dos razones. En primer lugar por ser partidario del APRA (Asociación Popular Revolucionaria Americana), y en segundo por acercarse a las posiciones de Ramos Martínez movido únicamente por su afán de conseguir un puesto de trabajo. La primera acusación responde a las complicadas pugnas en el seno de la sección latinoamericana de la Internacional Comunista y al enfrentamiento entre el cubano Julio Antonio Mella y el peruano Raúl Haya de la Torre³¹. Fueron expulsados junto con Martí Casanovas Fermín Revueltas (que volvería a colaborar inmediatamente con el ¡30-30!), Rafael Vera de Córdova (con el que ocurriera otro tanto) y Juana y Cristina García de la Cadena. Sin embargo, en mi opinión, no fue esta cuestión política el argumento determinante para la expulsión de Martí Casanovas, sino

³¹Laura González (1993, 52) documenta la influencia de las posiciones de Mella sobre Fernando Leal y el grupo treintaentista refiriéndose al artículo de Mella "La lucha revolucionaria contra el imperialismo: ¿qué es el ARPA?" (México, 1928) que fue conocido por Leal y conservado en su archivo personal (CENIDIAP/INBA. Expediente ¡30-30!). A partir de la lectura de este artículo, los manifiestos treintaentistas se refieren al APRA con el pseudónimo de ARPA.

su apoyo a Ramos Martínez, de quien la mayoría del grupo se había distanciado políticamente en la batalla por la dirección de la Academia. El distanciamiento era ya definitivo y les llevaba a declarar que *nosotros no somos "ramistas" por que ante todo somos revolucionarios*. El conflicto con Ramos había permanecido larvado desde la reapertura de las EPAL en 1920, momento en el que surgió el primer distanciamiento de los jóvenes pintores respecto de los presupuestos estéticos del maestro. Posteriormente, con la creación de los Centros Populares de Pintura y de la Escuela de Escultura y Talla Directa, los futuros treintatrentistas se habían desmarcado de los planteamientos educativos de Ramos para profundizar en las esencias de un arte proletario y urbano políticamente comprometido. Una vez iniciado el conflicto con la Academia del que nace ¡30-30!, Ramos fue en un principio el candidato del grupo, pero la radicalización del enfrentamiento les llevó a rechazar sus posiciones mediadoras y a proponer su propio candidato: Ramón Alva de la Canal.

El quinto manifiesto fue una respuesta directa al nombramiento de Manuel Toussaint por el Rector de la Universidad Nacional como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (diciembre de 1928). La designación de Toussaint defraudaba por completo las expectativas del grupo que había retirado a su candidato en aras del consenso y que se encontraba finalmente con la designación de un candidato inaceptable. El manifiesto es un duro alegato contra Toussaint y también un desesperado llamamiento a las autoridades políticas para que enmienden la decisión del Rector. Se denuncia el intento de conciliar intereses contradictorios y la traición a las promesas del Secretario de Educación Pública. Se rechaza a Toussaint por ser hombre de letras desconocedor de las técnicas artísticas y se intenta avivar las diferencias entre el Rector y el Gobierno reclamando una intervención directa del poder ejecutivo que —según se afirma— *tiene miedo de ser enérgico*:

Únicamente se demostrará la energía del actual Gobierno cesando inmediatamente al ratón de Bibliotecas Manuel Toussaint; de lo contrario, queda en pié nuestra opinión de que los frailes ocupan los Puestos Directores de un Gobierno en el que se declama la Revolución.

En su lucha contra el rectorado, los treintatrentistas acabarán apelando en vano a la autoridad suprema para reclamar un gesto decidido coherente con la retórica revolucionaria oficial. En su desesperación el manifiesto termina por afirmar que *...toca a la Presidencia de la República responder con realidades a lo que pedimos*.

La escaramuza contra Toussaint se dirige también contra algunos personajes pertenecientes a grupos de poder intelectual opuestos a las posiciones de los treintatrentistas y de los sectores a quien el movimiento representaba entonces: el Muralismo y el Estridentismo. Este es el caso del español García Maroto y de los miembros del grupo de poetas *Contemporáneos*. Formados al calor del Ateneo de la Juventud y participantes de su estética modernista, los poetas del *grupo sin grupo* (más tarde conocido como grupo o generación de *Contemporáneos*) habían mantenido privilegiadas relaciones con el poder ejecutivo, ocupando algunos cargos políticos. Contaron también en la segunda mitad de la década con el apoyo de José Vasconcelos, quien había subvencionado la revista *Forma*, dirigida por el treintatrentista Fernández Ledesma pero en la que figura como *ensor* el poeta Salvador Novo. Los de *Contemporáneos* habían mantenido diferencias respecto a la trayectoria de las EPAL, aceptando las razones políticas y propagandísticas que justificaban a las escuelas ante el gobierno, pero distanciándose de lo que entendían como espontaneísmo e infantilismo. Con la radicalización del conflicto los de *Contemporáneos* toman partido por Toussaint y se convierten en enemigos principales del ¡30-30! Por otro lado, el enfrentamiento respondía a razones históricas, ya que las relaciones entre los poetas del *grupo sin grupo* y los estridentistas fueron siempre muy tensas³². Aunque en algún momento Maples llegó a admitir *en el seno de la corriente renovadora* a Novo y Gorostiza, criticó decididamente la deuda de estos poetas con el modernismo del Ateneo de la Juventud. Por su parte, los tardomodernistas relativizaron siempre la originalidad que Maples se atribuía y ridiculizaron el seguidismo de sus discípulos. En suma, mientras que el Estridentismo representaba una entusiasta defensa de la vanguardia europea y norteamericana, los poetas de *La Falange*, revista capitaneada por Novo y apoyada por Vasconcelos, fueron defensores de la *cultura latina* frente a la intrusión de la anglosajona y rechazaron las *exageraciones* de la vanguardia. La toma de partido de los grupos literarios se traduce también en el ámbito artístico y mientras que Maples y List Arzubide apoyan al grupo ¡30-30! los de *Contemporáneos* respaldan a Toussaint. El antecedente directo de la ofensiva contra los ateneístas en este quinto manifiesto fue la publicación en el número uno de la revista *Contemporáneos* (junio de 1928) de un artículo de García Maroto titulado "La obra de Diego Rivera" en el que se le criticaba a causa de una politización y una preocupación por los temas que descuidaba los aspectos formales³³. La nueva revista nacía,

³²incluir biblio Sheridan, Maristany, etc. Incluir llamada a cap. donde se trata la cuestión.

³³Respecto a las relaciones entre García Maroto y las EPAL puede consultarse el capítulo de esta tesis dedicado a las relaciones entre el Estridentismo y la vanguardia española. En síntesis, la relación fue contradictoria. Por un lado, Maroto parecía destinado a entenderse

pues, reclamando un giro en la orientación artística del momento, un cambio en el sentido de la *despolitización*. Con ello, se tomaba partido político por los moderados y por la continuidad entre la cultura anterior y posterior a la Revolución. Pocos meses después las alianzas se reanudan con el nombramiento de Toussaint y el quinto manifiesto treintatrentista descarga una andanada contra Maroto y los de *Contemporáneos*:

Detrás del conservador Toussaint vendrá el gachupín Maroto, junto a Madroto (sic) vendrán los afeminados a quienes se les dan secretarías particulares. Y estamos contra el homosexualismo imitado de la burguesía francesa actual y entre ellos favorecidos ahora, y nosotros, luchadores incansables, existe el abismo de nuestra honradez que no se vende por un puesto. El Gobierno no debe sostener en sus Secretarías a los de dudosa condición fisiológica.

Los afeminados que ocupan secretarías no son otros que Salvador Novo, Torres Bodet, Gorostiza y Villaurrutia, y la acusación de homosexualismo formaba parte del repertorio de críticas que Maples dirigió siempre a estos sus tradicionales enemigos (1967,). Por otro lado, la acusación de venderse por un puesto en la administración es coincidente con la que los treintatrentistas dirigían a los profesores de la Academia y expresa la circunstancia de que los pintores pertenecientes al grupo, como los poetas estridentistas, nunca fueron una alternativa conciliable con los intereses de la política cultural de los sucesivos gobiernos. La batalla tenía por objeto, pues, abrir una brecha en el aparato cultural del estado a través de la cual tuvieran cabida experiencias

con los treintatrentistas dado que éstos representaban la herencia de las EPAL, cuya exposición en Madrid despertó el interés de Maroto por sus métodos de enseñanza y por la cultura revolucionaria mexicana. Por otro, a su llegada a México, Maroto se alinea con las tesis de *Contemporáneos*, un grupo que al enfrentarse a los treintatrentistas se enfrentaba también a las EPAL. Más tarde y durante su estancia en Cuba, Maroto crea cuatro Escuelas de Acción en Caimito, Caibarán, Remedios y Cienfuegos, inspiradas en los postulados educativos de las EPAL. Posteriormente, y tras su regreso a México en el período presidencial de Cárdenas, colabora en experiencias educativas inspiradas en los mismos principios. En suma, parece que recién llegado a México cuando se desata la guerra del ¡30-30!, Maroto se suma a las posiciones de *Contemporáneos* desconociendo en detalle las circunstancias del enfrentamiento y movido por las buenas relaciones entre los miembros de este grupo y *La Gaceta Literaria* madrileña. En el nº1 de la revista ¡30-30! (pag. 11) aparece una breve noticia sobre la intervención de Diego en la conferencia dicatada por Maroto en la Preparatoria. Diego dirige a Maroto los epítetos de *gachupín*, *burgués* y de *ilustrador de periódicos y etiquetas engomadas*.

independientes y autónomas como eran las propuestas educativas y estéticas del grupo ¡30-30!

El cartel fue ilustrado por Fernando Leal con un grabado en madera titulado *Monseñor Todos Santos* en clara referencia al apellido Toussaint. En él se caricaturizan los métodos de enseñanza de la Academia con las figuras de dos alumnos que copian modelos clásicos, y a los miembros de *Contemporáneos* en la figura de un afeminado rodeado por los títulos de las revistas del grupo: la misma *Contemporáneos*, *Ulises*, *Anales* y *Falange*.

A estas alturas el conflicto estaba perdido para el ¡30-30! lo que determinaría en buena medida la desaparición del grupo. Tras el nombramiento de Toussaint presentan diversas propuestas como la de independizar las EPAL de la Academia, nombrando como director de este nuevo organismo a Ramos. La propuesta es aceptada y el 10 de enero de 1929 pasan a depender de la SEP, mientras que la Academia sigue perteneciendo a la Universidad Nacional. Sin embargo, Ramos no es aceptado como director y abandona su proyecto educativo para marcharse poco después a Los Ángeles, donde pinta para la pequeña burguesía californiana. La incorporación a la SEP significará, inmediatamente, un cambio en los criterios pedagógicos y curriculares, incorporándose materias específicas y un cierto diseño curricular. Toussaint renuncia en agosto de 1929 y es sustituido por Rivera, quien implanta un nuevo plan de estudios que en parte recogía las aspiraciones del ¡30-30! Este proyecto fue vetado por sus tendencias obreristas y Rivera renuncia meses después, siendo nombrado en 1930 Lombardo Toledano. Mientras tanto, las EPAL mueren de inanición por falta de asignación de recursos. La penosa situación se dulcifica con el nombramiento en 1931 como director del Departamento de Bellas Artes de Alfonso Pruneda, viejo protector de las EPAL. En 1931 la sala de exposiciones de la SEP, recién inaugurada, monta entre sus más de 30 exposiciones algunas de las EPAL y Pruneda aprueba la edición de una revista con la finalidad de difundir su obra. Fue la denominada *El Tlacuache*, *Cuaderno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, de la que salió un único número. Con el cese de Pruneda una comisión formada por Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Leopoldo Méndez y Francisco Díaz de León diseña un nuevo programa para las EPAL, que pasarían a llamarse Escuelas Libres de Pintura. Los últimos coletazos de las escuelas se producen en 1933 con una muestra en Sala de Arte de la SEP, dirigida por Fernández Ledesma y Roberto Montenegro, que retoma la defensa de las EPAL. La última escuela en activo fue la de Taxco, fundada en 1932 y dirigida por Tamiji Kitigawa, que había sido alumno de la de Tlalpan dirigida por Díaz de León.

5. 2.- El grupo ¡30-30! como asociación profesional de artistas.

Uno de las cuestiones más interesantes que plantea el grupo ¡30-30! es el hecho de que surgiera en buena medida como instrumento para la defensa de los intereses profesionales de sus componentes. Este aspecto ha de considerarse, en mi opinión, como categoría central que permite encontrar una explicación global a las diversas iniciativas emprendidas por el grupo. El desencadente directo de la formación de esta asociación de artistas, la batalla para el nombramiento del director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ha de entenderse también desde este punto de vista, como se ha aclarado anteriormente. Además de las circunstancias externas, de carácter político, abiertas con el asesinato de Álvaro Obregón (julio de 1928), la batalla contra los académicos *covachuelistas* responde a la necesidad sentida por parte de los directores de las EPAL de encontrar una continuidad laboral en un momento de recambio del poder y de crisis de las subvenciones públicas, tanto a la producción de murales, como al sostenimiento de las escuelas. La dependencia de las instituciones públicas, y particularmente del gobierno de la república, era absoluta para los artistas mexicanos del momento debido a la inexistencia de un mercado privado mínimamente organizado y al carácter centralista de la administración del estado, con un poder de los estados federados muy débil y sucursalista³⁴. En realidad, al analizar las razones que llevaron a estos artistas revolucionarios a intervenir en el nombramiento del director de la Academia, sería difícil diferenciar entre las razones de tipo político-ideológico y las profesionales. De hecho, la historia del arte mexicano de la década, e incluso la de los primeros treintaicinco años del siglo veinte, plantea claramente una extraordinaria vinculación entre lucha política y reivindicación de la dignidad social, intelectual y profesional del artista. La exposición organizada por los huelguistas de San Carlos en 1910 puede entenderse así como un intento de

³⁴A modo de breve historia del surgimiento de las galerías comerciales de arte en México, podemos anotar las fechas de aparición de las primeras. La pionera fue probablemente la Galería de Arte Moderno Mexicano, fundada en 1926, según reseña X. Villaurrutia en *Forma*, 1926, n° 2:32. En su primera muestra participaron D. Rivera, A. Lazo, J. Charlot, M. Pacheco, F. Revueltas, Fernández Ledesma, el Dr. Atl, R. Montenegro, León Venado, Topchesky y O'Higgins. En 1929 se funda la Galería de Arte Moderno, dependiente de la Dirección de Acción Educativa del Departamento del Distrito Federal. Sus primeros directores fueron por un breve periodo Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero, y sus primeras exposiciones dedicadas a J. C. Orozco y a R. Tamayo. En 1930 Gabriel Fernández Ledesma se hace cargo de la galería montada en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de la Universidad de México, y en 1931 crea y dirige (primero con Díaz de León y luego con R. Montenegro) la galería "Sala de Arte" dependiente del Departamento de Bellas Artes de la S.E.P. Posteriormente funda la Galería de Exhibiciones del Palacio de Bellas Artes.

dignificación del artista local frente al gusto de la burguesía y del gobierno porfirista por el arte francés o español. Desde un principio, con la huelga y el inicio de la revolución, los estudiantes rebeldes y los alumnos de Santa Anita viven el conflicto interno entre su militancia artística y política y han de elegir entre continuar formándose como pintores o tomar las armas en defensa de la revolución. La única consigna clara y concreta de Vasconcelos a los inicios del muralismo consistió precisamente en la de que, se hiciera lo que se hiciera —no parece que Vasconcelos tuviera criterios artísticos determinantes y si los tuvo no pretendió imponerlos—, había de ser hecho por mexicanos. El manifiesto escrito y publicado por Siqueiros en Barcelona en 1921, que ha de considerarse como primer manifiesto de la nueva escuela mexicana de pintura y antecedente directo del Sindicato de pintores, nace como reivindicación del arte y la cultura indígena precortesiana, pero también como proclama a favor de una forma de producción artística colectiva, en la que los artistas tomaran en sus manos las riendas del destino de la institución artística en su conjunto. Finalmente, el manifiesto fundacional del Sindicato en el que se agruparon los principales muralistas, era, explícitamente, el acta de fundación de un sindicato de artistas en defensa de sus intereses profesionales y de un arte coprometido social y políticamente. Compromiso artístico y político que son uno, como lo muestra rotundamente el hecho de que el periódico que naciera como órgano de expresión del sindicato de artistas, *El Machete*, se convirtiera poco después y con la primera crisis del apoyo gubernamental al muralismo, en el periódico del Partido Comunista Mexicano. Es así como la historia del Partido Comunista Mexicano y buena parte de la historia de la Revolución Mexicana transcurre por el mismo cauce que la historia de la reivindicación profesional de los artistas. La militancia política y la práctica artística se enriquecen y condicionan mutuamente, de manera que el fervor revolucionario se transforma en creatividad artística y el contacto de los artistas con el pueblo y la cultura popular se convierte en sostén ideológico y cultural de la causa revolucionaria, cuando no en discurso legitimador de la gesta libertadora. El grupo ¡30-30! hereda esta tendencia histórica y la agudiza hasta identificar totalmente ambas causas. El nombre elegido para el grupo, que se adoptó por ser 30 sus socios fundadores y en alusión a la carabina de los rebeldes, parece recordar el nombre de aquella otra asociación de pintores, *El Machete*, como si el luchador revolucionario hubiera ido mejorando su armamento para sustituir el sable por el fusil.

El ¡30-30! no fue un grupo de debate, ni una unión puntual de artistas para una batalla concreta, no fue tampoco un *ismo*, que defendiera opciones estilísticas concretas. Sus preocupaciones principales no fueron de orden formal o estético.

Fue ante todo una asociación profesional, regida por unos estatutos aprobados asambleariamente, en la que los socios habían de pagar sus cuotas, compartir gastos, contratos, mercados y contactos profesionales, y al que habían de entregar una parte de sus ganancias. Entre las actas de las reuniones del grupo y los documentos internos rescatados por el catálogo de la exposición de 1993 encontramos buena prueba de todo ello. El *Acta número uno del grupo 30-30 verificada el día 5 de octubre en la casa número 4 de la calle del Hormiguero del la Ciudad de México*, es un documento notarial que recoge uno por uno los acuerdos de la asamblea fundacional del grupo. Allí encontramos noticias acerca del surgimiento de la iniciativa de crear una asociación y un periódico, que se atribuye a Fermín Revueltas y a Fernando Leal. En la reunión, celebrada meses después de la aparición del primer número de la revista, se repasan las peripecias vividas en el desarrollo del proyecto, como la incorporación de Alva de la Canal en el número dos, a la que se atribuye la mejora técnica del periódico. Seguidamente se especifican detalladamente los acuerdos tomados en lo que respecta a las finalidades del grupo, obligaciones, derechos y disciplina de los miembros y formación de cinco comisiones encargadas de las relaciones con la prensa, la celebración de exposiciones, las tareas de propaganda, administración, y organización y control.

Entre las finalidades del grupo se especifican las de *publicar un periódico de arte por medio del cual se cree interés en México y en el extranjero por las artes en general, y hacer ambiente favorable a cada miembro del grupo*. La promoción cultural y política del arte mexicano y la promoción profesional de sus miembros son consideradas, pues, como una misma tarea. Al mismo tiempo y en defensa de los intereses de los socios, se compromete a *atacar obras, ideologías e individuos perjudiciales al criterio del grupo*. Finalmente, se propone *crear mercado a la pintura del 30-30 valorada desde el punto de vista de sus autores*. No se trata, por tanto, de aceptar las reglas del mercado plegándose a la demanda, sino de encontrar la forma de trabajar sin renunciar a las opciones estéticas personales de cada miembro.

Entre las obligaciones de los socios destacan la de pagar una cuota mensual de cinco pesos, la de participar con tres obras en cada una de las exposiciones colectivas semestrales organizadas por la asociación, la de contribuir con su trabajo al montaje de las exposiciones, la de informar al grupo de los contactos profesionales establecidos por cada uno y la de ceder el 20% de las ventas llevadas a cabo en las exposiciones del ¡30-30!

Entre los derechos de los pintores se estipulan los de disponer del local y los medios de propaganda del grupo para sus exposiciones individuales, la posibilidad de publicar el material gráfico necesario para las mismas y el derecho a disponer de una página con su biografía en el periódico que sería publicada según un turno establecido por sorteo. Por su parte, las distintas comisiones se encargaban de organizar las tareas de propaganda y difusión de los artistas, de buscar medios para la organización de exposiciones y contactos profesionales en México y en el extranjero.

También la *circular número 7*, un documento de uso interno, especificaba los cometidos de la sociedad de artistas, en los que se hace evidente su preocupación por dinamizar un mercado raquíptico tanto en su vertiente pública como privada. Además de organizar exposiciones individuales y colectivas de los miembros, en el extranjero y en México, se pretendía abrir mercados diversos animando a la creación de fondos de arte de entidades oficiales o comerciales, a la edición de libros y la producción de espectáculos de arte y a la recogida de fondos para la creación de un *Hotel de Ventas*, una especie de fondo dispuesto siempre para la venta, de obras de arte y también de *artículos de arte popular e industrial*. De hecho los pintores treintatrentistas consiguieron abrir mercados en instituciones como la prensa (que encargó la realización de murales a Revueltas y a Leal), industrias como la cervecería Cuauhtémoc, que organizó alguna exposición colectiva e individual o el negocio del espectáculo (organización de espectáculos circenses, programas radiofónicos, obras teatrales, teatro de títeres). En este punto los treintatrentistas recuperan la admiración estridentista por la literatura y el arte de los anuncios, participando en la publicidad de empresas como Cigarrillos el Buen Tono o la misma Cervecería Cuauhtémoc.

Con la misma intención de abrir nuevos mercados para el arte los treintatrentistas escribieron a diversas personalidades como al Ministro Portes Gil, Secretario de Gobernación, para pedir la colaboración de los estados federales; a las embajadas mexicanas en Europa, con la intención de elaborar un catálogo de organismos culturales, compradores y posibilidades de mercado; a Ramos Martínez, en su calidad de Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ofreciéndose para la realización de un proyecto de decoración mural, y al Presidente de la República. En la carta al embajador mexicano en Madrid, Enrique González Martínez, los treintatrentistas hacen un diagnóstico de la situación y de la problemática del arte mexicano que se centra en la preocupación por la apertura de mercados:

El problema, en la hora presente, más que propiamente artístico, radica, especialmente, en poder asegurar la salida de toda esta producción, cuyo valor ha sido universalmente reconocido, abriéndose mercados a la pintura mexicana, y evitándose que se pierda todo el esfuerzo hasta ahora realizado y con él, se pierda, para México y para la Revolución, este importante factor de propaganda que constituye la nueva pintura.

En su búsqueda de apoyos por parte del estado, el grupo ¡30-30! ofrece su trabajo como medio de propaganda en el extranjero, y pide que el gobierno colabore en la búsqueda de un mercado que dé salida a la producción artística del país. Con esto se plantea un problema que nunca antes había surgido en el arte mexicano y que quizás no había sido expuesto con tanta claridad en toda la historia del arte moderno: el del mercado y la posición de los poderes públicos respecto al mismo. El diagnóstico treintatrentista de la situación podría formularse en los siguientes términos: la Revolución Mexicana ha despertado la creatividad artística y ha permitido el surgimiento de un nutrido grupo de nuevos profesionales de las artes plásticas; los representantes de este grupo profesional piden ahora, no el mecenazgo del estado, sino su colaboración para la creación y el desarrollo de un mercado autónomo. Crecido al calor de la necesidad del nuevo régimen de construir un discurso legitimatorio, el gremio de los artistas sigue apelando a los ideales revolucionarios para dar sentido social a su trabajo y sigue ofreciéndose como instrumento de propaganda en el extranjero. La pretensión de los artistas treintatrentistas era utilizar el apoyo de las embajadas mexicanas para acceder a Europa y a los Estados Unidos, zonas en las que, a diferencia de México, existían mercados privados. La carta que los editores de la revista dirigen a Genaro Estrada, Secretario de Relaciones Exteriores el 17 de septiembre de 1928 explicita claramente esta estrategia de promoción cultural y mercantil:

El realidad el problema presente para la pintura mexicana, estriba en la creación de mercados, y a ello pensamos dirigir la más activa propaganda y diligencia.

Para ello, nos es necesario establecer una serie de conexiones con críticos, mercantes, prensa, es decir, una serie de relaciones que puedan ayudarnos a ello y hagan posible la realización de nuestros propósitos. Y conceptuamos que en este sentido, nos podrá ser valiosísima la cooperación de la representación diplomática y consular de nuestro país en el extranjero, no sólo orientándonos e indicándonos las posibilidades de cada país, y a quién dirigirnos en ellos, sino también prestándonos su

concurso personal, en una empresa que redunde necesariamente, en el prestigio de México.

Esta preocupación por el mercado y el hecho de que los propios artistas tomen en sus manos todo el conjunto de actividades relacionadas con el mismo, no surgió de la nada, como ya sugeríamos anteriormente. En realidad fue una preocupación que nació con la reapertura de las EPAL en 1920 y que, por tanto, subyace al desarrollo de las escuelas durante toda su existencia. Fue una preocupación que surgió del grupo de pintores de Chimalistac y Coyoacán, de Fernando Leal, Fermín Revueltas y Ramón Alva y que les convirtió en los pintores mexicanos que con más perseverancia y en las más variadas formas buscaron la apertura de nuevos mercados e investigaron en el desarrollo técnico de nuevas tareas profesionales para los artistas. Así pues, cuando el cartel y manifiesto *Actual n° 1* sale a la calle en diciembre de 1921, lanzando a los escritores y a los artistas de México el desafío de la vanguardia, existía ya en México un grupo organizado de artistas, deseosos de aprender, de conocer las novedades del arte europeo y de trabajar en cualquiera de los oficios artísticos, aprovechando cualesquiera iniciativas de promoción artística y cultural que estuvieran a su alcance. La primera agrupación de artistas para la creación de un mercado nace en realidad el 8 de noviembre de 1921, fecha en la que se redacta un escrito que hoy encontramos entre los materiales documentales del archivo de Fernando Leal, rescatados y publicados por el catálogo de la exposición de 1993. En el mismo se establecen los *compromisos, medios y fines* de una *sociedad mutualista* de artistas. El documento aparece sin firma y desconocemos quién o quiénes lo redactaron. Su rasgo más destacado es que nos presenta una sociedad de artistas clandestina. Así lo muestra una de las notas en las que se aclara que las bases de la sociedad se harán públicas cuando se lleve a cabo su fundación. Además, la firma del escrito conlleva, como se aclara en el párrafo final, el compromiso de guardar absoluto secreto, y se estipula que el dar publicidad a alguna de sus cláusulas significaría la expulsión inmediata. El pacto propuesto presenta, por otra parte, las características básicas que se repetirán en los acuerdos del ¡30-30!: el compromiso para abrir mercados, principalmente en el extranjero, ya que el triunfo en el exterior se considera como la mejor garantía de éxito en México; la necesidad de crear una personalidad artística para el grupo independiente y diferenciada de otras propuestas; la necesidad de encontrar medios de financiación continuados; el compromiso de socorrerse mutuamente tanto artística como económicamente, y la voluntad de atacar a las figuras ya reconocidas, convencidos de la *superioridad artístico-comercial* del grupo y de que sin la destrucción de estos ídolos no hay posibilidad para la promoción de la nueva sociedad de artistas.

5. 3.- Las exposiciones treintatrentistas.

Como se ha señalado más arriba, una de las finalidades primordiales del grupo ¡30-30! era la promoción de la obra de los artistas socios para lo que se proponían lograr el apoyo de entidades públicas o privadas que les permitieran organizar exposiciones colectivas o individuales. Otro de los medios de promoción ideados era la constitución de un *Hotel de Ventas*, que sirviera como fondo de obra plástica y de actividades culturales para la organización de diversas exposiciones. El grupo ¡30-30! fue también un grupo de discusión y un foro de reunión de viejos amigos que se conocieron en las primeras Escuelas de Pintura al Aire Libre y que colaboraron juntos en el nacimiento del Muralismo y en las actividades de los Estridentistas. Fueron varias las exposiciones organizadas por el grupo y concluyeron con la titulada *Exposición de la vida del café*, que consideraremos aquí con mayor detenimiento por ser la que quizás refleja mejor la continuidad entre los movimientos estridentista y treintatrentista.

Tenemos constancia de la organización de ocho muestras treintatrentistas. La primera de ellas se celebró del 23 al 31 de julio de 1928 en las oficinas de La Carta Blanca, de la empresa cervecera Cuauhtémoc, Ciudad de México. Entre los cerca de treinta participantes con un total de 58 obras destacan los nombres de Fernando Leal, Ramón Alva, Fermín Revueltas, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Enrique Aguilar Ugarte y Ramón Cano Manilla. La muestra constituyó el primer fruto del empeño treintatrentista por dinamizar el mercado y conseguir apoyo para sus actividades, y reviste por ello una importancia histórica relevante. El crítico y miembro del grupo Martí Casanovas comenta la exposición en las páginas del número dos de *¡30-30!* y la presenta como muestra colectiva establecida sin criterio de valoración previo, intento de *estimular y fomentar la libre competencia, la lucha abierta y franca*, confiando en que posteriormente el curso de los acontecimientos establecerá, tras la primera sacudida del medio artístico, criterios de valoración. En cuanto a la obra expuesta lo más destacable es que una parte de ella mostraba un absoluto distanciamiento respecto del estilo y la temática características de las EPAL. Al lado de obras que todavía compartían el impresionismo herencia de Ramos Martínez, se exhibieron otras que reflejaban el interés de los treintatrentistas por las tendencias de vanguardia. Desde este punto de vista el cuadro más importante de la muestra fue en mi opinión el titulado *El pintor*, un óleo de Enrique Aguilar Ugarte desaparecido posteriormente sin ninguna pista y del que tenemos noticia por la foto del mismo que aparece en el número 2 de la revista del grupo y en las reseñas de algunos periódicos de la época. El cuadro

fue calificado por Martí Casanovas de *pseudocubista* y Laura González (1993, 63) ha advertido en él la intención de explorar las corrientes cubista, futurista y orfista. Las formas tienden a la abstracción. la composición se organiza a partir de planos circulares (la paleta del pintor, la mano con el pincel, el rostro) que giran en torno a ejes a manera de abanicos, y en el extremo superior derecho una serie de discos concéntricos parecen inspirados en los Delaúnay. Por su carácter marcadamente abstracto y vagamente cubista esta obra forma parte de un pequeño grupo que se aparta de los estilos predominantes en la década (el paisaje de inspiración impresionista y la representación del campesino indígena) y están emparentadas con las obras contemporáneas de Fermín Revueltas y con algunas de las caricaturas de Ramón Alva de la Canal. También las obras presentadas por Alva y Leal se apartan significativamente del impresionismo de Chimalistac, como lo destaca Martí Casanovas. Los comentarios que dedica a ambos pintores coinciden en valorar un uso del color que se aparta de los efectos de vibración cromática y de la gama de colores más luminosos, a los que califica de *valores cromáticos fáciles y sensuales*. Para Martí, Alva y Leal experimentan con contraposiciones de color más sutiles, intentando explotar todas las posibilidades de una escala cromática intencionadamente limitada. Como ejemplos representativos de este grupo de obras podemos tomar *El boxeador* de Fernando Leal y *Leñadores* de Alva. El primero es un retrato del boxeador norteamericano Tommy Loughran sobre un fondo en el que aparecen rótulos de carteles de anuncios de peleas. Esta integración del retrato y las letras remite a la urbe moderna y al propio espectáculo pugilístico. El de Alva es un paisaje campesino en el que se representa a unos cortadores de caña y plantea similitudes notables con los producidos por Revueltas por aquel entonces, como su *Paisaje*, también conocido como *Paisaje del Trópico*, un óleo de 1927. Por otra parte es de destacar que el artículo de Martí Casanovas encuentra en la primera muestra treintatrentista la ocasión para proponer una revisión de la historia de la pintura mexicana postrevolucionaria que podemos considerar como representativa del punto de vista del grupo³⁵. En ella se presentan las ideas treintatrentistas como resultado de la evolución del genuino grupo de pintores revolucionarios, grupo surgido de la escuela de Chimalistac, y encargado de librar la primera batalla

³⁵Las tesis que sostiene aquí Martí Casanovas son las mismas que encontramos en la sección "Trayectoria" (una sección fija a modo de editorial) del número uno de la revista *¡30-30!*: el grupo se considera representante legítimo de la pintura revolucionaria mexicana, heredero de la tarea renovadora iniciada en Chimalistac y en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Así mismo se estima que el principal enemigo es el neacademismo que se refugia en una apariencia revolucionaria, y en la prensa que contribuye a la mitificación de determinadas figuras y de su papel en la historia de la pintura postrevolucionaria.

por la renovación del arte mexicano. También la historia del Muralismo es interpretada en clave treintatrentista para resaltar el hecho de que Alva, Leal y Revueltas fueron los primeros que en sus murales de la Preparatoria recuperaron la técnica del fresco e iniciaron la mexicanización de los temas y las *categorías de representación*. Los miembros del grupo se consideran de este modo como representantes de la genuina pintura mexicana, nacida en su propio suelo frente a los que se formaron en sus viajes a Europa. El camino de maduración de estos artistas se conceptúa como *un largo camino de eliminación, de lenta y paciente depuración de valores (...) elevando la recursiva plástica a valores más esenciales y de mayor efectividad expresiva*.

La segunda muestra se realizó en Puebla y era en realidad una ampliación de la primera, que se completó con 18 obras más. Se clausuró con una conferencia de Leal en la que rechazaba la crítica de arte hecha por literatos y en la que explicitaba los fines del grupo ¡30-30!³⁶

La tercera muestra, realizada en Michoacán del 16 al 24 de septiembre de 1928, debe considerarse, como la segunda, una ampliación de la primera destinada a propagar la obra y el ideario del grupo en las provincias.

Sin embargo, la cuarta exposición treintatrentista fue una propuesta absolutamente original en el panorama artístico mexicano. Celebrada en noviembre de 1928 en el ex-convento de La Merced de la Ciudad de México, se inauguró el día 8 con la espectacular aparición en el patio del convento del payaso Pirrín que a lomos de un elefante dio lectura al discurso inaugural. Un marabarista portador de unas antorchas encendidas formaba parte también de la comitiva que recreaba el ambiente del circo. La idea brindó a la inauguración el efecto de sorpresa y publicidad que el grupo perseguía, pero significaba además la puesta en marcha de una nueva concepción del arte, integrando en un mismo espectáculo lo teatral y lo plástico y proponiendo el mundo del circo como referente para la construcción de una arte popular, divertido y participativo. La idea no surgió de manera improvisada ni con la única pretensión de conseguir un efecto propagandístico. Con anterioridad Fernando Leal se había interesado

³⁶La conferencia fue publicada, en forma de extracto en el libro de Fernando Leal *El arte y los monstruos*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1990. En ella se denuncia la crítica ejercida por quienes no ven en los cuadros más que lo que han leído en los libros y se arremete contra la Academia y contra su renacimiento en *todas las formas de arte revolucionario que han dejado de serlo al estacionarse*. Leal defiende con esto una concepción del arte como constante renovación que plantea similitudes notables con el Actualismo estridentista y, en general, con las ideas vanguardistas.

profundamente por el mundo del circo y había reflexionado públicamente acerca de las posibilidades artísticas de este medio. En el número dos de la revista *¡30-30!* se publicó un artículo de Leal titulado "El circo. Al gran payaso Pirrín" que iba acompañado por cuatro xilografías de temática circense de Ramón Alva de la Canal. En su artículo defiende Leal el circo con argumentos de educador y de pintor. De él admira su poder para despertar la imaginación y acercarnos a lo maravilloso, a lo opuesto a la pequeñez de la vida cotidiana. El payaso es quien tiene el poder de convertirnos a la ingenuidad natural del niño, experiencia que para Leal tiene un valor educativo altísimo. Por otro lado, su mirada de pintor descubre en el circo valores de plasticidad:

El circo es el espectáculo constructivo por excelencia. Todo en él es equilibrio, "orden y belleza", como en la "Invitación al viaje" de Baudelaire. (...) En el circo todo se compone, en la acepción que damos los pintores a esta palabra, según las leyes más perfectas del ritmo y el equilibrio de masas, despertando, por consiguiente, la imaginación visual de los espectadores y su sentido del orden y la armonía.

Como concluye Laura González (1993, 68), la recepción crítica de la exposición en el ex-convento de La Merced se felicitó particularmente de la calidad de los grabados exhibidos, obra de los miembros del grupo y también de los alumnos de las escuelas de Xochimilco, Iztacalco, Coyoacán y Tlalpan. El grabado se convertirá a partir de entonces en un componente fundamental de la producción treintatrentista y en una de sus más importantes contribuciones a la historia del arte mexicano.

La quinta muestra estridentista así lo demuestra: se exhibieron exclusivamente grabados en madera, metal, linóleo e incluso caucho. La muestra se realizó en la Carpa Amaro, un espacio usado para espectáculos circenses que los estridentistas llenaron de grabados. El circo y el grabado se dieron la mano como medios artísticos populares, opuestos ambos al *aura* de la pintura académica, de las salas de exposiciones tradicionales y de las piezas únicas. La muestra reviste a mi modo de ver una extraordinaria importancia por ser, hasta lo que sabemos, la primera dedicada en México a esta técnica artística, lo que contribuyó a dignificar una técnica que había de convertirse en uno de los signos de identidad del arte mexicano. En ella participaron alumnos de las escuelas, miembros del grupo *¡30-30!* y algunos artistas invitados como Siqueiros, Carlos Orozco Romero y Jean Charlot. Los beneficios de las ventas (se hizo una tirada de 50 ejemplares de cada grabado) se destinaron a la campaña organizada por el Comité Manos Fuera de Nicaragua, en el que participaron

activamente los treintatrentistas y algunos estridentistas como List Arzubide. En realidad el movimiento EPAL jugó desde 1921 un papel fundamental en la recuperación de una técnica que había sido abandonada desde los tiempos de Posada y a la que nunca se le había concedido la dignidad de la pintura y la escultura. Hemos señalado ya el trascendental papel jugado por Jean Charlot en este proceso: su serie de grabados *Via crucis* descubrió a los jóvenes pintores de la escuela de Coyoacán las posibilidades expresivas de la xilografía. Posteriormente, la colaboración de Alva, Revueltas y Méndez en las revistas y poemarios estridentistas desveló las posibilidades comunicativas y publicitarias de este arte de reproducción múltiple. Paralelamente, y con la creación de los Centros Populares de Pintura, el grabado gana importancia en el seno del movimiento EPAL en comparación con el óleo y la acuarela, por el hecho de constituir una forma de expresión más adecuada para tratar el paisaje urbano e industrial y de ser más barata (cuestión fundamental en la situación penuria que les afectaba). Finalmente, al elegir los carteles y revistas como medio de expresión más adecuado a sus fines de agitación, el grupo ¡30-30! reavivó el uso de esta técnica. En definitiva, la muestra de la Carpa Amaro significó un nuevo paso en el proceso de dignificación artística del grabado. En ella se exhibieron un grupo obras que ya no tenían una intención propagandística y que no participaban de la estética caricaturesca, sino que eran grabados abstractos que se adentraban en la investigación puramente plástica y formal. Entre este grupo de grabados hemos de destacar las *Composiciones abstractas* de Alva y Revueltas, que junto con la portada de Alva para el número dos de la revista ¡30-30!, son las primeras obras abstractas del arte mexicano. También son de destacar las xilografías de temática urbana o maquinista de Gabriel Fernández Ledesma como *Alta Mar* y *Nueva York* y algunos grabados de Leal como *Viva el 30-30*, de influencia constructivista, o los de tendencia expresionista del mismo autor *El cilindrero*, *La danza de la media luna*, *Indio* o *Cabeza de indio*³⁷.

En definitiva, la técnica del grabado en manos de los estridentistas y treintatrentistas, de Alva, Revueltas y Leal, se convierte en alternativa al mural, alternativa no excluyente, pero sí diferenciada. Ambas persiguen el mismo fin: crear un arte público y proletario, y divergen en los medios para lograrlo. Mientras que el mural permitía la instrumentalización política e ideológica por parte del poder, debido a su monumentalidad y a su sentido ornamental ligado a edificios públicos emblemáticos; el grabado es idóneo para tareas de agitación, subversión y denuncia del poder y es, por consiguiente, difícilmente

³⁷Comentamos estas obras en los capítulos dedicados a sus respectivos autores.

instrumentalizable. Son pues, dos estrategias de arte social y dos estrategias políticas distintas, pero representan también dos estrategias de mercado diferenciadas. Mientras que los murales necesitan del apoyo público (al menos tal como se lo planteó el Muralismo Mexicano que siempre pensó en murales decorativos para grandes edificios), el grabado permitía diversificar el mercado artístico produciendo obras baratas al acceso de las clases medias y bajas, con posibilidades en el mercado de la ilustración gráfica, la publicidad comercial y el cartelismo. El grabado era también, por tanto, un medio que colaboraba a lograr la independencia económica de los artistas. Finalmente, el grabado brindaba importantes posibilidades desde el punto de vista educativo, cuestión fundamental para los treintatrentistas, ya que de forma barata, rápida y con posibilidades de venta, los jóvenes alumnos de las escuelas podían ejercitarse en el lenguaje de las artes visuales al tiempo que se formaban en un oficio.

La sexta y séptima exposiciones estridentistas fueron una continuación de la organizada en la Carpa Amaro, formadas a partir de una selección de xilografías de ésta y de la suma de algunas nuevas obras producidas por Rufino Tamayo Xavier Guerrero. Ambas tuvieron lugar en el Pasaje América, celebrándose la primera en abril y la segunda en mayo. Para la segunda List Arzubide escribió un corrido que se publicó junto con una ilustración de Fernando Leal González, (1993, 71-72), una muestra más de la colaboración entre treintatrentistas y estridentistas.

La última exposición treintatrentista significó un nuevo giro, una nueva filosofía expositiva diferenciada de los espectáculos en la carpa y de las antológicas en las que se repasaba la historia de los alumnos y profesores de las EPAL. En esta ocasión la muestra respondía a un planteamiento temático y en ella participaron un grupo de amigos en calidad de tales y no tanto de militantes treintatrentistas o directores de escuela. La idea surgió del poeta Maples Arce y vino a significar una recuperación evidente de la estética estridentista, fue también —según podríamos decir— la última muestra estridentista. Si estridentista era la voluntad de agitar y conmocionar a los tradicionalistas que animó los carteles y la revista del ¡30-30!, también lo fue esta exposición de carácter más "personal" por el hecho de no pretender crear agitación alguna, que eligió uno de los temas centrales en la poética estridentista: el café. Celebrada en el Café Uruapán de la calle de Allende número 16 se inauguró el 1 de abril de 1930 con una conferencia de Maples Arce. Se tituló *De la vida en el café* y se compuso de acuarelas dibujos, caricaturas y apuntes realizados por Alva, Leal, Revueltas, Aguilar Ugarte, Jorge Vicario Román y Nabor Hurtado.

El café de Uruapán se había convertido desde 1929 en sede del y respondía al propósito de convertirse en lugar de reunión, foro de discusión, café bohemio y de artistas³⁸. La idea de Maples casaba pues a la perfección con el espíritu del *club* y la muestra recogía obras realizadas en técnicas de factura rápida, realizadas en el propio café, al calor de las tertulias y del piano, recreándose en el ambiente bohemio o decrépito, literario o marginal del café. Las obras nacieron, por tanto, del ambiente de camaradería entre los treintatrentistas y Maples Arce, eran expresión de su particular visión de la vida del artista y de los personajes anónimos de la ciudad. A diferencia del resto de la producción del 30-30 ésta no nace contra ningún enemigo y muestra una faceta más íntima, libre y poética del mismo. El tema elgido no era intrascendente: la primera exposición estridentista en 1924 se celebró también en un café, el que Arqueles Vela rebautizara como Café de Nadie, y el tema aparece recurrentemente en la poesía y la prosa estridentista. Fue tratado por Arqueles Vela en *El café de Nadie* y *El café de todos en Veracruz* (ambas de 1925), por List Arzubide en su libro *El movimiento estridentista* (1927) y por Alva de la Canal en su *Café de Nadie* (1ª versión de 1924) o en su dibujo *Maples Arce en el Café de Nadie* (1924) y por Revueltas en su acuarela *El café de cinco centavos* (ca 1930)³⁹. En la muestra del Café Uruapán se expusieron 16 obras de Alva: acuarelas y dibujos con personajes del circo y con escenas de café: *El domador de perros* (ac.), *El cirquero* (ac.), *El parroquiano* (ac.), *La mesera* (ac.), *La mesa* (ac.), *El jorobado* (dib.), *Enrique* (dib.), *Caricatura del pianista N. Hurtado* (dib.), *El vaso de leche* (ac.) y siete dibujos sin título. Fernando Leal presentó 9 acuarelas y dibujos, todas ellas retratos o caricaturas de los tertulianos: *Retrato del pintor Enrique Aguilar Ugarte* (ac.), *Caricatura del pintor Ramón Alva de la Canal*

³⁸Tenemos noticias de la formación de este *club* y de sus objetivos por diversos documentos: el titulado "¡30-30!, Club de los artistas y escritores de México", (Archivo CENICIAP/INBA, Expediente ¡30-30! y también en el archivo personal de Francisco Díaz de León); y el folleto sin fecha "Objetivos del ¡30-30!, Club de los Artistas y Escritores de México" (archivo personal de Gabriel Fernández Ledesma), fechado por Alanís en 1928-1929 y reproducido en su monografía (págs. 180-181). Éste último da noticias de la voluntad de conseguir un local como el del Café Uruapán: *...en la actualidad no se cuenta con un local apropiado donde reunirse y llevar a cabo una labor eficaz de propaganda capaz de producir una corriente de simpatía alrededor de las artes y los artistas, indispensable para el fomento de su producción.*

³⁹Estas obras son comentadas en los capítulos correspondientes a cada uno de sus autores. Respecto a la relación entre las mismas y la poética estridentista de Arqueles Vela puede consultarse el epígrafe dedicado al Fermín Revueltas estridentista. Lo dicho en él puede aplicarse en términos generales a todas las obras mencionadas en las que aparece esta temática. Sobre el carácter vanguardista de este interés por el café puede consultarse también el epígrafe "Del club ¡30-30! a la vida del café" (González, 1993, 72-78).

(dib.), *Retrato del pintor Ramón Alva de la Canal* (ac.), *Caricatura del licenciado Manuel Silva y Aceves* (ac.), *Retraro del pintor G. Fernandez* (ac.) *Caricatura del pintor J. V. Román* (ac.), *Caricatura del pianista N. Hurtado* (dib.), *El pianista N. Hurtado tomando café* (dib.) y *Caricatura del pintor Fermín Revueltas* (ac.). Este último expuso por su parte una única obra *La niña que toma café*, una acuarela desaparecida. Enrique Aguliar Ugarte mostró nueve acuarelas, retratos de algunos personajes del café de Uruapán y una de temática circense. Jorge Vicario, que ya había participado en la exposición de la Carpa Amaro, expuso nueve acuarelas, un dibujo y un apunte y Nabor Hurtado, el pianista del café, siete acuarelas y un dibujo, todos ellos dedicados a plasmar el ambiente de Uruapán⁴⁰.

En conclusión y a modo de balance de la significación histórica del grupo ¡30-30! debemos resaltar algunas notas. Para ello puede servir como punto de partida la valoración que del grupo hiciera uno de sus componentes, Francisco Díaz de León en el folleto titulado "¡30-30! Club de los artistas y escritores de México":

No hay que olvidar que el 30-30:

- *Ha publicado el primer periódico de arte con un criterio libre.*
- *El primer periódico de arte sin subvenciones ni ayudas que comprometan su criterio.*
- *Es el primer grupo independiente que ha organizado por primera vez exposiciones colectivas de artistas en la capital y en los estados.*
- *Es el primer grupo que tiene un verdadero sentido del humor, porque ha hecho inaugurar algunas de sus exposiciones con la colaboración de payasos, malabaristas, acróbatas, elefantes, etc.*
- *Es el primer grupo que ha establecido exposiciones colectivas en las carpas, y ha llamado la atención del público hacia esta clase de espectáculos.*
- *Es el primer grupo que ha hecho una exposición de grabados en madera.*
- *Es el primer grupo que ha marcado con sus publicaciones una era tipográfica en México.*
- *Es el grupo más conocido, y su actuación crecerá cada día más porque posee el secreto de lo imprevisto.*

⁴⁰Conocemos los títulos y técnicas de las obras expuestas en el café por un ejemplar del catálogo de la exposición que pertenece al Archivo Fernando Leal Audirac, CENIDIAP/INBA, reproducido en edición facsímil en el catálogo de la exposición realizada en el MUNAL en 1993.

Todas estas aportaciones del treintatrentismo han sido consideradas en las páginas precedentes y a lo dicho por Díaz de León sólo cabe añadir una coconsideración última: que la novedad de estas contribuciones fue relativa o —dicho de otra forma— tuvo sus antecedentes. El humor y el gusto por lo imprevisto deben relacionarse con la estética estridentista, como también la atracción por el ambiente bohemio de los cafés y la atracción por la literatura y el arte publicitarios. Otro tanto puede decirse de las innovaciones en el ámbito de la tipografía y el diseño gráfico, que estuvieron en deuda con las experiencias estridentistas de *Irradiador* y *Horizonte*, así como en la revista *Forma*, dirigida por Fernández Ledesma. Habría de remarcarse también la deuda que el treintatrentismo tuvo con las EPAL y el hecho de que sus propuestas más innovadoras fueran gestándose en el seno de las escuelas al aire libre. A la herencia estridentista deben atribuirse también algunas otras características como el antiacademicismo y el anticlericalismo, el uso de una retórica radical y estridente así como de medios de difusión típicamente vanguardistas como el cartel, la revista y las conferencias públicas. Estas características compartidas por el Treintatrentismo y el Estridentismo han sido tratadas también en las páginas anteriores y pueden ser resumidas con las palabras de Judith Alanís (1981, 49):

- *Utilización de manifiestos en forma de cartel para dar a conocer sus ideas.*
- *Utilización de un lenguaje puramente emotivo, agresivo, insultante, provocador y a veces hasta soez.*
- *Clima de orgullo, pedantería, desprecio hacia lo burgués.*
- *Rechazo de la tradición académica.*
- *Escriben no sólo para combatir, sino también para ridiculizar.*
- *El arte pasa a ser la principal acción de la vida humana, y se cree en él, no sólo como anhelo de libertad en el proceso creativo sino, además, como único sistema libertario de la raza humana.*
- *Rompimiento con las normas y los prejuicios morales y los dogmas.*
- *Se apoyan en el ritmo de la época y lo fusionan a la misión que, según ellos, al arte tiene en el destino y en el desarrollo de la historia.*
- *Movimientos esencialmente juveniles que van contra las viejas generaciones.*

Estas similitudes hubieron de producirse necesariamente habida cuenta de que entre los más activos miembros del grupo estuvieron los principales artistas estridentistas: Alva. Leal y Revueltas, y que también participaron los más

grandes poetas estridentistas Maples y List, junto con algunos otros intelectuales vinculados al mismo: Rafael Sala, Luis Islas, Ignacio Millán, Emilio Amero y Guillermo Ruiz. Una de las principales aportaciones de estos estridentistas fue el poner en contacto a los jóvenes pinotres treintatrentistas con la estética de la vanguardia europea.

Fermín Revueltas.

1.- Biografía del artista. El mito Revueltas.

La biografía de un artista cualquiera y la lectura que sus colegas más próximos, los críticos y el público hacen de ella determina en buena medida la interpretación de su obra. Si bien la historia del arte siempre busca establecer algún paralelismo entre biografía y obra, esta tendencia se acentúa en la medida en que la vida del artista parece marcada por una personalidad particularmente fuerte o por unas circunstancias especiales. En la historiografía del arte mexicano postrevolucionario, esta tentación ha resultado siempre particularmente fecunda, y así los textos autobiográficos de Rivera Orozco y Siqueiros y los acercamientos históricos o críticos, pero fuertemente influidos por el método biográfico, han sido muy frecuentes⁴¹.

En el caso de los grandes del muralismo mexicano, la biografía cobra un interés añadido por las estrechas vinculaciones entre arte y política. El papel de los artistas en la fundación del Partido Comunista Mexicano a través del sindicato de pintores, la participación armada de algunos en la revolución, sus posiciones respecto a los problemas de la Internacional Comunista o sus relaciones con los sucesivos gobiernos revolucionarios, fueron cuestiones fundamentales para un arte que siempre quiso ser arma política con poder para intervenir en la vida nacional. La biografía política se convertía en propedéutica necesaria para abordar el análisis de la evolución creativa ya que la historia del muralismo mexicano discurría en paralelo con la del partido comunista.

En el caso de Fermín Revueltas concurren estas dos circunstancias mencionadas: de un lado su vida fue también, parangonando el conocido título de Wolfe, *fabulosa*; de otro, intervino muy activamente en todas las grandes

⁴¹Orozco publicó su *Autobiografía* (México, Occidente, 1945), y también Siqueiros: *Me llamaban El Coronelazo* (México, Grijalbo, 1977). Diego Rivera publicó algunos breves textos autobiográficos como "Autobiografía" (*El Arquitecto*, México, marzo-abril, 1926, pp. 1-36) o la introducción a *Das Weg Diego Riveras*, (Berlín, 1928), y dictó diversas memorias: a Loló de la Torriente, *Memoria y rason de Diego Rivera*, México, 1959; a Gladys March, *My Lif, My Art*, Nueva York, 1960; a Luis Suarez, *Confesiones de Diego Rivera*, México, 1962. Por otro lado, se han publicado diversas biografías de Rivera entre las que es necesario destacar las de Wolfe, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Stein and Day Publishers, Nueva York, 1963, y la de Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª 1979.

batallas políticas libradas por los artistas mexicanos en la efervescente década de los veinte y hasta su muerte en 1935.

Su fabulosa vida, o la leyenda acerca de ella que había de acabar convirtiéndose en mito tras su temprana muerte, esta señalada por varias circunstancias, cargadas todas ellas con los ingredientes adecuados para la construcción de un auténtico mito. En primer lugar Fermín perteneció a una familia de artistas que participaron de forma determinante tanto en la historia del Partido Comunista Mexicano como en la vida cultural del país. Su hermano mayor Silvestre (Santiago Papasquiari, Durango, 1902-México, D. F., 1976) y su hermano menor José (Santiago Papasquiari, Durango, 1914-México, D. F., 1976) fueron ambos personalidades relevantes para la historia intelectual de México. El primero es considerado como el gran renovador de la música mexicana, importador del nuevo lenguaje formal de Stravinsky y sintetizador de la modernidad musical con los ritmos tradicionales mexicanos. El segundo, prolífico novelista y autor de textos de crítica filosófica, estética y política, fue un nombre fundamental en la historia de la literatura realista mexicana posterior al periodo revolucionario y a la impronta de la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. La literatura biográfica de Fermín Revueltas le hace compartir con Silvestre su voluntad de modernizar la cultura mexicana fusionando cosmopolitismo y nacionalismo, influencia internacional y entronque con la tradición propia. Fermín y Silvestre conviven juntos en los Estados Unidos de Norteamérica entre los años 1910 y 1919, a donde son enviados por su padre D. José con el propósito de que estudiaran respectivamente arquitectura y comercio. Los dos hermanos residen primero en el colegio jesuita de San Eduardo (Austin, Texas) probablemente entre 1910 y 1913 y posteriormente en la ciudad de Chicago, Illinois. Allí, los jóvenes Revueltas alteraron los planes de su padre: Silvestre estudio violín en el Chicago Musical College, mientras que Fermín, que había estudiado dibujo a la edad de nueve años en Guadalajara, Jalisco, con el pintor Benigno Barrasa, cultiva su vocación observando y aprendiendo de las colecciones del Museo de Arte de Chicago⁴². Para los

⁴²En el catálogo de la muestra antológica *Fermín Revueltas 1902-1935*, Museo de Arte Moderno, México, D. F., 1993 una nota firmada con las iniciales T. del C. (probablemente de Teresa del Conde) aporta datos que vienen a falsar la versión hasta entonces aceptada de que Fermín fue alumno del Art Institute of Chicago, durante su estancia en la ciudad. Tras la consulta de los *files* de los alumnos correspondientes a los años en que Revueltas estuvo en Chicago, en los que se guardan los expedientes de todos los alumnos, tanto inscritos curricularmente como asistentes a talleres, llega a la conclusión de que Fermín no tomó cursos en dicha escuela y que sólo pudo observar y aprender de las colecciones del museo de arte de la ciudad.

críticos de la obra de Fermín, esta estancia en Chicago permitió el contacto con una sociedad industrial, y con un ambiente social marcado por las luchas obreras, que determinarían su inclinación posterior, durante su período estridentista, por la temática urbana, industrial y obrera, tan alejada de los motivos típicos en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, movimiento en el que se integra Fermín a su regreso a la ciudad de México.

Por otro lado, Fermín comparte con José, para los críticos y biógrafos, una personalidad igualmente rica, compleja y contradictoria, un marcado individualismo que les lleva a convertirse en disidentes de todas las grandes causas y en militantes comprometidos pero siempre atentos a denunciar toda traición a los ideales revolucionarios primigenios.

En definitiva, la biografía de Fermín Revueltas viene marcada por la influencia familiar, en la que, a parte de los dos hermanos mencionados, se remarca siempre que la suya fue una de esas *ilustres familias mexicanas* que dejaron una huella profunda en el quehacer cultural de México (Franco Calvo, 1993). La larga lista de sus hermanos incluye también a Consuelo, Rosaura, Emilia, María, Luz, Refugio y Agustín, de entre los cuales merece destacarse la labor de Consuelo, pintora, y de Rosaura, actriz, y autora de una historia de la familia (Rosaura Revueltas, 1979). El mito acerca de la familia Revueltas llega quizás a su máxima expresión cuando Franco Calvo titula uno de los epígrafes de su artículo con un juego de palabras: *Las revueltas y los Revueltas*. La fórmula resume el tópico a la perfección; las posiciones estéticas y políticas de los miembros de la familia, su carácter y el de su arte, parecen resumirse en un nombre que, más que un apellido es una definición, y una marca de un destino familiar o herencia genética.

Por otro lado, también la personalidad del Fermín parece cumplir a la perfección algunas de las notas esenciales del mito del artista de vanguardia, heredero de la leyenda del artista romántico. Una personalidad en la que se destaca su radical inconformismo, su valentía y coherencia en el desprecio de los privilegios políticos o de la fama; rasgos todos ellos que contribuyen a explicar la "excentricidad" de Revueltas. La obediencia exclusiva a su propia convicción aparece entonces como la razón última de su atipicidad y ésta misma le convierte en un personaje que reúne y cataliza las múltiples caras de la vanguardia mexicana de los veinte. Fermín Revueltas fue uno de los iniciadores del muralismo en la Escuela Nacional Preparatoria, pero no vuelve a pintar murales hasta finales 1930; es el primero de los pintores que se suma al Estridentismo, pero se convierte en un estridentista excéntrico al no seguir a

Maples en su etapa de Xalapa; participa de las tendencias abstractas de la pintura estridentista, pero pasa por ser el mejor paisajista de su generación; participa del descubrimiento del grabado de los estridentistas, pero realiza principalmente pintura de caballete.

Uno de los rasgos de Revueltas mencionado por casi todos los historiadores-biógrafos es el alcoholismo. También en esto su vida responde al arquetipo del artista romántico. Su alcoholismo se vuelve coherente con los rasgos principales de su personalidad, como la rebeldía, la valentía o el individualismo en una anécdota que tendremos ocasión de comentar: la de su huelga en los andamios de la Escuela Nacional Preparatoria, recogida por Siqueiros en su autobiografía y glosada por gran parte de los comentaristas.

Finalmente, su muerte misma viene a confirmar la leyenda y a mantener su imagen de pureza y coherencia. Muerto en 1935, su obra completa puede ser entendida por los críticos, a pesar de su diversidad, como esencialmente consistente con los postulados de partida. Revueltas se convierte de este modo en el único pintor estridentista en el que no puede plantearse el problema de la fidelidad o la traición a los ideales fundacionales. Su momento no fue todavía el de la "normalización" o adecuación a las circunstancias que se impuso para todos los otros. Vivió la "época heroica" de la vanguardia mexicana, aquella que Maples llamó *Soberana juventud*. Incluso su olvido durante décadas fue distinto al de sus camaradas estridentistas como Ramón Alva de la Canal. Fue el olvido del que hace tiempo murió, no el del que hizo ya otras cosas que perdieron actualidad. Su recuperación, operada en varias ocasiones en el ámbito de la historiografía del arte mexicano, ha sido siempre la de una actitud vanguardista sin mancha, que podía ser enfrentada a las deserciones, los abandonos y los fracasos. Su muerte fue mucho más noble que estas otras muertes en vida.

Pero, para nosotros, lo importante de esta coherencia personal de Fermín Revueltas, resaltada por sus críticos, es que nos permite reconstruir la trayectoria del conjunto de los pintores estridentistas dotándola de esa misma coherencia. El salto argumentativo es posible porque las empresas artísticas en las que participara Fermín fueron las mismas en las que se embarcaron la mayoría de los pintores adscritos al movimiento. Por tanto, la lógica que los biógrafos y críticos de Fermín reconocen en su participación en distintas plataformas artísticas como las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el Estridentismo, el movimiento ¡30-30!, la edición de revistas culturales y la participación en Misiones Culturales, es la lógica de despliegue de un espíritu

vanguardista que nace con el Estridentismo y que pervive más allá de la crisis del mismo en Xalapa. El sentido profundo de la evolución de Revueltas, y del resto de los pintores estridentistas, está presidida por la constante búsqueda de una alternativa a la instrumentalización política del muralismo y a la restauración del academicismo. Se trata de una batalla estética y política que significa, al mismo tiempo, el intento permanente de encontrar un mercado de trabajo para una generación de pintores que desde los inicios del muralismo en 1922 se organiza, por primera vez en la historia de México y quizás en la historia del Occidente moderno, como un gremio o sindicato de artistas. Guiados por este norte, los artistas estridentistas incursionarán en los ámbitos de la educación artística, el diseño tipográfico, el cartelismo, las vidrieras, el grabado, y, en definitiva, en cualquier forma de arte público.

2.- La evolución artística de Fermín Revueltas a través de sus críticos.

Hemos mencionado ya algunos datos biográficos sobre los primeros pasos en la formación artística de Fermín Revueltas. En su niñez, y cuando su familia se traslada a Guadalajara, toma clases de dibujo con el pintor Benigno Barrasa. Posteriormente, y durante su estancia en Chicago, cultiva sus preocupaciones artísticas en compañía de su hermano Silvestre. Sin embargo, y como hemos aclarado, el sentido de la influencia que el ambiente artístico y bohemio de Chicago pudo tener en Fermín es incierto. No se conserva obra de este período y ha sido falsada la creencia de que estudio pintura en el Art Institute of Chicago. La suposición de que el paisaje industrial, urbano y social de Chicago influyó en su obra posterior puede deberse, tan sólo, a la obsesión del historiador por encontrar un antecedente biográfico para cada opción estética de un autor cualquiera. En todo caso, estas posibles influencias, sobre un niño que tenía entre los 12 y los 17 años, no son reconocibles en su producción inmediatamente posterior. Si suponemos que en estos años su obra tuvo que ver con la temática urbana e industrial, habríamos de buscar una explicación *ad hoc* para justificar que desaparezca completamente en su primera etapa en las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) y no vuelva a manifestarse más que tras el contacto con el Estridentismo.

Aclarado este punto, señalaremos los principales hitos en la evolución de la obra de Fermín a partir de las exposiciones colectivas o individuales de las que tenemos noticia y, especialmente, de las opiniones que éstas despertaron en los críticos contemporáneos. A través de este análisis de la literatura crítica o de la recepción de la obra, pretendemos mostrar el sentido de la evolución del autor, los puntos de inflexión de su producción y los principales problemas de interpretación que su obra plantea.

2.1.- Del regreso a México a sus primeros contactos con el Estridentismo.

Fermín regresa a México en 1920 y ese mismo año se integra en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac, dirigida por Ramos Martínez y en la que colabora, entre otros, con los pintores Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal. Se constituye así el grupo de artistas que, tras la publicación del manifiesto *Actual n°1* por Maples, se integraría en el movimiento estridentista. En esos momentos la escuela de pintura al aire libre

ocupa el centro de la actualidad artística en México, su fundador, Ramos Martínez, es al mismo tiempo director de la antigua Academia, la Escuela Nacional de Bellas Artes. De hecho, las exposiciones organizadas por la escuela en 1920 y 1921 incluyen una nutrida muestra de la obra de los pintores al aire libre y una sección en la que se recogen trabajos de los niños que se forman en Chimalistac. Estas dos muestras se convierten, al decir de la crítica del momento, en la principal esperanza de renovación del arte mexicano. El carácter de oposición al academicismo de la Escuela de San Carlos que tuvo siempre el movimiento de pintura al aire libre desde su fundación en 1913, adquiere ahora un tinte distinto: Ramos Martínez es en este momento director de la Escuela Nacional y de la Escuela de Pintura al Aire Libre, lo que significa que Vasconcelos, Rector de la Universidad primero y Secretario de Educación Pública después, apoya el movimiento de renovación en el seno de la institución y que la vieja academia interioriza el conflicto y acepta la necesidad del cambio. En este contexto, Fermín Revueltas y sus compañeros son agentes del cambio y compaginan su trabajo en las escuelas *plein air* con su participación en los talleres de la Escuela Nacional, formando un bloque común con los maestros más avanzados, como el pintor Jorge Enciso y el escultor Ignacio Asúnsolo. Incluso Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal trabajan como maestros de la Escuela Nacional. Los jóvenes discípulos de Ramos viven en una especie de comuna artística en las afueras de la ciudad, trabajando intensamente y compartiendo sus inquietudes y su vida diaria con sus camaradas. Viven en una especie de jardín encantado en donde recrean la naturaleza y la luz del valle de México, pero, por otra parte, participan del ambiente académico y artístico ligado a San Carlos. Asiduo visitante del taller del escultor y maestro de la escuela nacional, Lorenzo Rafael Gómez, Fermín conoce allí a Maples Arce, iniciándose una larga amistad y una influencia decisiva del poeta sobre el pintor, que determinará en buena medida el abandono de la estética impresionista de la primera etapa de Revueltas.

2.1.1.- Fermín Revueltas y la Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1920.

Los síntomas de este cambio en la obra de Fermín se hacen evidentes al comparar los comentarios que provocaron sus obras en la exposición de la escuela nacional de 1920 y las de 1921. El cambio, sin embargo fue paulatino y, desde un principio, los críticos detectan en Revueltas algunas notas que diferencian su obra de la de sus compañeros. Así lo vio el crítico Juan Rafael, en el artículo que publica en el diario *El Universal*, con el título "Los artistas independientes. Una escuela de Plain Air en los imperios luminosos de su majestad el Sol" (31-10-1920).

El artículo consiste en un reportaje, con fotos incluidas, resultado de la visita del periodista y del fotógrafo Casasola a la escuela de pintura entonces localizada en Chimalistac. El crítico da cuenta de la forma de vida comunitaria y del intenso trabajo desarrollado por los artistas y cuando entra en el comentario de las obras, diferencia entre dos grupos. El primero, constituido por Ramón Alba (sic), Leal, García Cabrero (sic), Díaz de León y Mateo Bolaños, quienes comparten, en opinión de Rafael, *casi una misma visión de la naturaleza, pero un modo muy distinto de interpretación pictórica*. El segundo, formado por G. Fernández (El bolchevique), Enrique Ugarte (el negro Ugarte) y Fermín Revueltas, *tiene distinta visión que los del primer grupo, son menos luminosos, pero no por eso menos sinceros*. De Ugarte se destaca su gusto por las *entonaciones grises*; del bolchevique su *carácter apacible y su arte tranquilo (...)* que no busca el alarde en la técnica ni el fuego de artificio en el calor. Finalmente, se señala que Revueltas *es un novel en nuestro medio*, remarcando su juventud y su estancia en Chicago. Quizás por todo ello se le atribuye una *desorientación*, resultado de la multiplicidad de influencias (Boris Anisfield y los impresionistas franceses). El crítico espera que tal desorientación se resuelva *encontrando su orientación decisiva al lado de Ramos Martínez y en el ambiente de la Villa de los Artistas*. En definitiva, Fermín Revueltas, que se acaba de incorporar al grupo, no parece haberse identificado plenamente con sus presupuestos estéticos y estilísticos. Como veremos, la asimilación de éstos nunca se concluirá plenamente y en un proceso que durará sólo unos cuantos meses Fermín despliega su obra desmarcándose progresivamente de la influencia de Ramos. En el artículo de Rafael, algunos síntomas denotan una tendencia al cambio que no sería exclusiva de Revueltas, sino que afectaría a todo el grupo. El síntoma aparece cuando el periodista, que confiesa haber sido anteriormente pintor, comenta un par de anécdotas. La primera describe cómo Mateo Bolaños en un descuido se pinta involuntariamente la cara con distintos

colores para resultar lo que para Rafael *ya es un cuadro futurista*. La segunda describe una animada conversación en la que intervienen todos los miembros del grupo y que para el crítico es *conversación cubista* debido al cruce de palabras y de *lucos divergentes y encontradas*. El autor del artículo parece animar, con todo esto, a un cambio, a la asunción de tendencias de vanguardia que de alguna forma descubre ya en los jóvenes artistas. El grupo mismo, por su capacidad para integrar distintos estilos se compara con el espacio de la representación cubista, construido por la yuxtaposición o el cruce de imágenes.

El artículo antes mencionado, se anticipa en poco más de un mes a la inauguración de la Exposición de la Escuela de Bellas Artes, celebrada el 3 de diciembre de 1920, con la asistencia del rector José Vasconcelos y del director de la escuela Alfredo Ramos Martínez. El acontecimiento encontró eco en la prensa, del que podemos destacar dos artículos. El primero de ellos, publicado el 7-12-1920 en el diario *El Monitor Republicano* con la firma de Ala Iledin, aplaude el efecto renovador de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de su asimilación a la Universidad gracias a la intervención de Vasconcelos y de Ramos. En consonancia con esta posición, critica un óleo presentado por Germán Gedovius, uno de los representantes del academicismo decimonónico, *obra que resultó de tan escaso valor artístico*. De toda la exposición, el comentarista destaca, la contribución de la escuela de Chimalistac, los paisajes de fuerte colorido de García Cahero, Mateo Bolaños, Gabriel Fernández, Fernando Leal, Enrique Ugarte, Ramón Alva, Díaz de León, Matínez Barragán, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas, de quien menciona un paisaje de maizales. De esta obra, ninguna otra noticia tenemos y no aparece constancia de ella en catálogo alguno. Hemos de suponer que había de respetar los principios de la escuela al aire libre.

El segundo artículo, firmado por Carlos Mérida y publicado en *El Universal Ilustrado* el 9-12-1920, destaca también la contribución de la Escuela de Pintura al Aire Libre que cambia su sede de Chimalistac a Coyoacán. Nuevamente se critica la aportación de Gedovius *que está decididamente en marcada decadencia*, y saluda el *deseo de renovación muy recomendable* de los jóvenes pintores de Coyoacán.

2.1.2.- Fermín Revueltas y la Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1921.

El siguiente paso en la evolución de Fermín Revueltas vendría marcado por su participación en la segunda exposición de la Escuela Nacional, inaugurada el 29-9-1921 en los locales de la Academia con un discurso del Dr. Atl. El primer crítico que detecta los signos de este cambio en la producción de Revueltas fue, probablemente, Rafael Vera de Córdova, en un artículo publicado en *El Universal* (2-10-1921). A pesar de que el comentarista no parece ver con simpatía la obra de Fermín, si detecta algunos cambios cuyo sentido quizás se le escapa y que podremos interpretar más adelante recurriendo al testimonio de Maples Arce. Vera de Córdova detecta, en primer lugar, un cambio en el uso del color y en la primacía de éste respecto a otros aspectos como la estructura. La obra de Revueltas le parece : *mucha pasta en su pintura y poco de calidad en los sujetos y motivos de sus cuadros abocetados todavía*. A pesar de ello, afirma Vera, su óleo *La Indianilla* está pintad *con técnica enérgica y audaz*. Vera dirige un segundo reproche a Revueltas a pesar del cual afirma que *puedo asegurar que es una esperanza este artista novel*. El reproche no se dirige a ninguna obra en concreto, pero significa para nosotros la aparición de algo nuevo que supera las características de la pintura al aire libre. Vera simplemente menciona las *"intenciones de intento intencionado" de su cubismo incongruente*. ¿Qué quiere decir con esto? Es imposible saberlo, pero si puede afirmarse que el crítico denuncia una intención superadora del neoimpresionismo y tendente a incorporar la forma de organización del espacio cubista, intención que le parece *incongruente* o balbuceante, indecisa, incipiente.

La obra comentada por Vera de Córdova, *La Indianilla* o *Subestación* [Lámina 1] significa la primera aparición, al menos hasta lo que conocemos, de la temática industrial en Revueltas, un paisaje en el que se representan tres naves industriales de lo que pudiera ser una estación productora o transformadora de luz, en la que confluye o de la que parte un haz de cables de tendido eléctrico. El cuadro está organizado a partir del predominio de las verticales marcadas por los postes de luz y las paredes de la estación, verticales que se interrelacionan y equilibran mediante las líneas oblicuas u horizontales descritas por los cables. La parte inferior del cuadro, de colores vivos y pinceladas gruesas y decididas, reproduce el efecto luminoso del reflejo de las verticales en el agua y cubre una franja horizontal que ocupa el cuarto inferior del espacio del lienzo. Las diferencias respecto a las obras típicas de la Escuela de Pintura al Aire Libre, son evidentes. La pincelada ya no es breve y recortada, sino mucho más amplia

y continúa; los colores se distribuyen en manchas de mayor superficie, con lo que los efectos de contraposición entre los colores ya no buscan reproducir, a la manera impresionista, el mecanismo fisiológico de la percepción, sino que producen un efecto de contraste. El espacio no se construye como una atmósfera luminosa, sino a partir de planos explícitamente marcados por las líneas de las paredes de la casa o de los postes y tendidos eléctricos. Una construcción que, sin abandonar del todo cierta sensación de profundidad, tiende a un espacio plano. Aparece también un marcado dinamismo, producido por el predominio de las líneas que dirigen la mirada en la dirección de los cables o en el sentido vertical de los postes y paredes, y también de los reflejos de estos mismos en el agua. En definitiva, esta obra significa el abandono de los paisajes rurales o naturales característicos del neoimpresionismo de Chimalistac y Coyoacán que son sustituidos por un paisaje de arrabal industrial, reflejo de un mundo mecánico y dinámico. Quizás el reproche lanzado por Vera de Córdova y anteriormente mencionado tenga que ver con esta desmarque respecto al espacio impresionista que, sin embargo, no acaba de romper decididamente con él: en esto consistiría su *incongruencia*.

¿Cómo explicar esta disidencia respecto del ideario estético de las escuelas al aire libre? Una respuesta posible es la que nos propone Maples Arce tanto en su libro autobiográfico *Soberana juventud* (1967, pp.103 ss.), como en la conferencia dictada con motivo de la inauguración de la exposición del pintor celebrada en las Galerías de la Ciudad de México en el marco de los actos culturales de la Olimpiada del 68 (1968, documento mecanografiado, archivo personal del ingeniero Sivestre Revueltas). Según recuerda Maples en su libro, el primer encuentro con Fermín se produjo en el estudio del escultor Lorenzo Rafael Gómez, en el anexo de Bellas Artes, en el momento en el que el artista acababa de regresar de Chicago y se incorporaba a la escuela de Chimalistac. Maples recuerda también que la afinidad y la simpatía entre ambos apareció de inmediato, y que las noticias que tenía del pintor le predisponían en este sentido. A partir de este momento, y siempre según el recuerdo del poeta, la relación entre ambos fue frecuente e intensa, y se vió favorecida por el hecho de que ambos, que vivían en las respectivas casas paternas, eran vecinos. En la versión de Maples, fue precisamente su influencia la que determinó el giro en la producción plástica de Revueltas que se materializó en *La Indianilla*:

Me sorprendió su magnífica visión de colorista, cuando conocí sus primeras telas pintadas con largas y alegres pinceladas. Su pintura y su dibujo eran espontáneos y fáciles, pero no conformistas. Resaltaba en sus cuadros al óleo la intensidad del colorido más que la solidez de la

forma. Pero por influencias más cambió de manera y se puso a pintar el paisaje industrial de La Indianilla, y luego, en el pueblo de Milpa Alta, el campo y las personas en forma más reposada y consistente. Así comenzó Revueltas a abandonar la óptica impresionista de la escuela de Coyoacán y a inaugurar una etapa en que el paisaje aparece con un carácter más acusado de los volúmenes. (1967, 104).

El sentido de la influencia consiste, pues, en una mayor *solidez de la forma*, que habrá de complementar la intensidad del colorido y en una *mayor consistencia* que organice su *pintura espontánea y firme*, gestual, con una estructura más clara. Se inicia con esto una intensa colaboración entre ambos artistas que culminará en la exposición estridentista del Café de Nadie (1924) y en la edición de la revista estridentista *Irradiador* (1924), codirigida por los dos. El encuentro entre ambos debió producirse en 1920 o en los inicios de 1921 pues en septiembre de este año *La Indianilla* es expuesta en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y también en 1921 Revueltas establece su propia escuela de pintura al aire libre en el ventisquero de Ehecatl, en el pueblo de Milpa Alta. En todo caso, el inicio de la relación entre ambos y de la influencia de Maples sobre Revueltas fue anterior a la publicación, a finales de diciembre del mismo año, del manifiesto fundacional del Estridentismo *Actual n°1*. Según recuerda Maples, (1967, 105) se desplazaba a Milpa Alta para hospedarse en la humilde casa de Fermín e intercambiar opiniones y experiencias:

...y nos poníamos a trabajar; Fermín, frente al modelo —fondo de fresco y lavado paisaje—, y yo, fantaseando, empujándole con mis peroratas y teorías vanguardistas.

Influida probablemente por las inquietudes teóricas de Maples, *La Indianilla* ha de considerarse como una obra emblemática en la evolución creativa de Revueltas, no sólo por su deuda con el Estridentismo y por el cambio temático y estilístico que significó, sino también por el hecho de que fue premiada en la exposición de San Carlos y adquirida por el Departamento de Bellas Artes.

Otros óleos de esta misma época, que podemos considerar, siguiendo la opinión de Maples, como estridentistas son *Composición en arcoiris* (1921), [Lámina 2] *El árbol* (1922 ca) [Lámina 4] y el desaparecido *La casa de mi tío* (ca 1921). [Lámina 3] De éste último tenemos noticia por los comentarios de prensa y conocemos una fotografía en blanco y negro publicada en la revista *Le Crapeauillot. Arts, lettres et spectacles*, (París, 16-9-1922), dirigida por Claude Blanchard, que recoge la obra en un artículo titulado "La jeune peinture

mexicane". *La casa de mi tío* fue expuesta en París, premiada y comprada por un coleccionista privado. Estas tres obras tiene una estructura compositiva bastante similar que supone, respecto a la de *La Indianilla*, un paso más en el proceso de liberación de las influencias impresionistas. La composición tiende a delimitar, particularmente en el caso de *El árbol*, grandes planos monocromos en formas geométricas; los juegos formales entre verticales y horizontales no vienen marcados por líneas, como ocurría en *La indianilla*, sino por grandes planos rectangulares o circulares. De *El árbol* es de destacar el elemento central que da nombre al cuadro, superficie pintada en colores planos y fríos a partir de una ordenación en discos que recuerda a la forma de composición cromática de los Delaúnay. En el caso de *La casa de mi tío*, y debido a que sólo disponemos de una reproducción en blanco y negro, no podemos afirmar la presencia de este mismo juego cromático, pero si afirmar que su composición conserva la estructura de ordenación a partir de grandes planos que se distribuyen en abanico, en un procedimiento que recuerda nuevamente a los Delaúnay, pero también a algunas obras de Diego Rivera en su etapa parisina. La misma estructura compositiva se utiliza en *Composición en arcoiris*. Estas tres obras consideradas en conjunto plantean similitudes con la del español Celso Lagar, cuyo estilo fue definido por él mismo como *planista*, el mismo calificativo aplicado por la crítica mexicana a la obra de Revueltas desde inicios de los veinte. ¿Puede tratarse de un descubrimiento simultáneo a un lado y otro del Atlántico a partir de influencias genéricas de la vanguardia? Desde luego parece muy difícil que Revueltas tuviera conocimiento de la obra de Lagar como también a la inversa, y es problemático también que conociera el simultaneismo de R. Delaúnay de primera mano. Por tanto, hemos de suponer que, efectivamente, se trató de una elaboración propia a partir de la influencia genérica de Diego Rivera, con quien Revueltas colaboró en 1922 con motivo de las decoraciones murales de la Escuela Nacional Preparatoria, de un eventual conocimiento del arte europeo de vanguardia durante su estancia en Estados Unidos o a partir de las revistas europeas de vanguardia que Maples Arce recibía.

En todo caso, la obra de caballete de Revueltas en estos primeros años de la década plantea una radical diferencia con su obra mural y, lo que es más importante, con toda la producción mexicana del momento. Ésta puede organizarse en torno a dos tendencias principales, por un lado la del particular impresionismo de las EPAL, por el otro, la del incipiente programa iconográfico del muralismo, entonces todavía confuso entre las influencias modernistas de Montenegro y la recuperación de los primitivos italianos de Diego Rivera. Estos óleos de Revueltas constituyen la más significativa y

decidida apropiación mexicana de la vanguardia europea y particularmente de la pintura de los Delaúnay. Suponen una iniciativa que quedará inmediatamente truncada, pues la evolución posterior de la obra de caballete de Revueltas girará para incorporar motivos indigenistas y sustituirá los ritmos rápidos de alternancia de colores al estilo de los Delaúnay por contraposiciones cromáticas más mitigadas, en una gama de colores menos saturados, con tonos pastel y con superficies más amplias.

Muy poco tienen que ver estas obras con los murales que Revueltas realiza en esas mismas fechas. En 1922 Fermín empieza a trabajar en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, antiguo Colegio de San Ildefonso, aceptando el ofrecimiento de José Vasconcelos con el que se inicia la historia del muralismo mexicano. A este proyecto cultural del Secretario de Educación Pública, se suman los pintores estridentistas Fernando Leal, que pinta el mural *La fiesta del Señor de Chalma*; Ramón Alva de la Canal, con *El desembarco de la Cruz*; y Fermín Revueltas con su *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, en la entrada del Patio Grande. [Láminas 5, 6 y 7] Estos pintores estridentistas, o que pronto iban a serlo, trabajan en San Ildefonso junto con algunos de los compañeros de la Escuela de Pintura al Aire Libre como Emilio García Cahero y Jean Charlot, autor del mural *La masacre del Templo Mayor*, un joven artista francés que por esas fechas se había incorporado a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán y que al mostrar su carpeta de grabados a sus compañeros de escuela iniciaría la fecunda historia del grabado mexicano del siglo veinte. Como vemos, las posiciones de Revueltas en los inicios de los veinte y las posibles influencias que recibiera iban complicándose paulatinamente: a la primera impronta de Ramos Martínez y a la evolución interna del movimiento de pintura al aire libre, se le sumaba la del vanguardista Maples Arce, pero también la del grabado de Charlot y por último la de Diego Rivera, quien asume la dirección de la decoración de la Preparatoria.

El caso es que el mural que Revueltas pinta a la encáustica en la entrada principal resulta difícilmente comparable con su obra de caballete, quizás porque está obligado a dar cuenta de un contenido que constriñe su libertad creativa y porque está sujeto también a un programa que impone una cierta uniformidad en los murales pintados por los distintos autores. El mural presenta una escena en la que aparece la Virgen de Guadalupe, vestida a la usanza popular y con un aspecto más humano en relación a la iconografía tradicional, mientras que en la parte inferior se dispone un grupo de personajes del pueblo en una escena cotidiana, portando frutos o un niño en brazos. La escena, simboliza el carácter profundamente popular del culto a la Virgen en México y

quizás deba ser leída en relación a la que a su lado pinta Ramón Alva de la Canal. En ésta, el desembarco de la Cruz, pintado al fresco, simboliza el proceso de culturización y cristianización llevado a cabo por la Colonia, proceso en el que la adoración de la Guadalupana es un componente fundamental.

No me parece, y esto no es más que una opinión, que esta obra mural pueda ser entendida como representativa del quehacer artístico de Revueltas. En primer lugar, porque no volverá a realizar ningún mural hasta finales de los veinte y en segundo, porque las innovaciones formales que Revueltas practica en su pintura de caballete no tienen reflejo directo en esta su primera obra mural, cosa que, sin embargo, si ocurrirá en los murales y vitrales posteriores. Incluso parece que tampoco Revueltas asumió su trabajo en la Preparatoria con demasiado celo a juzgar por los incidentes que protagonizó en el transcurso de la elaboración del mural. El suceso fue reconstruido por Charlot (1979, 193-194) recurriendo a los testimonios de los pintores Roberto Pérez Reyes y David Alfaro Siqueiros y más allá de la información que nos ofrece sobre el talante de Revueltas, nos brinda la ocasión de comprender la situación en que trabajaban los muralistas:

Máximo Pacheco y yo ayudamos a Revueltas en la preparatoria. Una vez, Vasconcelos vino, en un paseo de inspección de los murales, para encontrarse con que Revueltas no estaba: Pacheco, de dieciséis años, intaba en su lugar, Vasconcelos se encolerizó: “Así que los maestros no hacen nada, y los ayudantes hacen el trabajo de los maestros. ¿Cómo te llamas, muchacho?” Contestó el pequeño Pacheco, con una humilde actitud indígena: “No lo diré, señor Secretario, porque si lo digo, mi señor Revueltas me regaña” “Muy bien, le preguntaré al conserje.” Don Trini, dócilmente dio la información. “¡Bueno, de ahora en adelante, Pacheco, tú recibirás el salario en lugar de Revueltas!”

El asustado Pacheco se mantuvo muy callado respecto al incidente y, al siguiente día de pago, revueltas hizo cola con todos en la ventana de pagador, sólo para escuchar:

“Se acabó. Por orden del señor Vasconcelos, su salario ha sido transferido a un cierto señor Pacheco.” De ahí en adelante, Revueltas enviaba al pequeño Pacheco a hacer la cola todos los días de pago, y lo agarraba a su regreso, quitándole el dinero, excepto el sueldo usual de ayudante: un peso a la semana.

Vasconcelos supo de esto, vino nuevamente y le gritó a Pacheco, que como siempre trabajaba colgado de un alto andamio: “Eh muchacho

tonto, así que le das tu dinero a Revueltas. Bueno, ¡de ahora en adelante ninguno de los dos recibe nada!”

Revueltas fue protagonista de una de las huelgas más originales de que se tiene noticia, la de un solo hombre en contra de miles. Como la secretaría estaba atrasada en el pago, él pistola en mano, echó al conserje y a los ayudantes fuera del inmenso edificio de la escuela.

Hecho esto, cerró las enormes puertas y les puso el cerrojo por dentro; alzó la bandera rojinegra de la lucha sindical y se paseó como un centinela por la orilla del techo, para asombro de los transeúntes y de los estudiantes y maestros dejados afuera. Nadie podía entender el motivo de tan extraña demostración.

El secretario Vasconcelos, al principio furioso, tuvo una reacción de buen humor, y dio órdenes de rendirse a la enérgica reivindicación del huelguista solitario. Fui escogido para llevar al amigo Revueltas los emolumentos que le correspondían. Las pesadas puertas se abrieron; la bandera de lucha fue bajada, e inútil es decir que Revueltas y yo nos bebimos los despojos de la victoria en menos tiempo que canta un gallo.

En definitiva pienso que los primeros murales implicaban preocupaciones especiales como el desconocimiento de la técnica del fresco, la premura en la realización, las disidencias con Vasconcelos y con importantes sectores de la opinión pública, dificultades determinadas por el espacio arquitectónico, imposiciones estéticas y temáticas del programa nacionalista, etc. Mientras tanto, la pintura de caballete constituía el ámbito idóneo para investigar cuestiones como el color y la estructura formal del plano pictórico sin ataduras temáticas o doctrinales. Es en este segundo ámbito en el que surgieron los principales logros de Revueltas que más tarde encontrarían aplicación en su trabajo como ilustrador, grabador y muralista.

2.1.3.- Fermín Revueltas y la Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1922.

La principal novedad que encontramos en la recepción crítica de la participación de Fermín Revueltas en la exposición de 1922 es que su obra aparece desvinculada ya de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y empieza a relacionarse con posiciones de vanguardia. Conceptos como *voluminismo*, *cezannismo*, *dadaísmo* o *ultraísmo* empiezan a aparecer recurrentemente en las críticas de arte en lo que no es más que reflejo de un cambio fundamental: la alternativa a la vieja pintura académica, que sigue siendo la cuestión principal para el arte mexicano del momento, ya no tiene como único referente a Ramos Martínez y sus escuelas. Efectivamente, 1922 es el año de inicio del muralismo mexicano, pero es, además el año en el que surgirá el Estridentismo, movimiento que puede considerarse como la configuración de un nuevo grupo que en su lucha contra el academicismo literario y artístico adoptará la estrategia vanguardista de enfrentamiento radical con todas las armas. En el ámbito de la literatura, el Estridentismo impone un cambio de estrategia respecto a la mantenida por la generación de poetas tardomodernistas, en el de las artes plásticas implica que el referente para la tarea modernizadora ya no va a ser el impresionismo opuesto a la pintura académica, sino la vanguardia futurista y dadá.

Encontramos una muestra de este cambio en la nota anónima publicada en *El Universal* (11-11-1922) con el título "Nuestras críticas de arte. El éxito de la Exposición de Bellas Artes". Lo primero a destacar es que el elogio del comentarista ya no se dirige a Ramos Martínez, sino a Diego Rivera, cuya figura se convierte ahora en emblemática. Consecuentemente, lo exaltado no es el paisaje de la EPAL, ni la muestra de pintura infantil realizada en dicha escuela, sino la nueva generación de artistas agrupada en torno al magisterio de Diego y a la importación de las tendencias renovadoras del arte europeo:

Ya hemos dicho que Diego Ribera (sic) tiene una profunda personalidad en sus diversas modalidades de pintor-artista. Hoy, se nos presenta —por primera vez en México— en una nueva forma que ha tenido eco y resonancia, hasta el grado de "haber formado escuela" entre nosotros. (...) A esta nueva y vieja forma de mostrar el dibujo humano, bien podríamos llamarle "VOLUMINISMO" ya que el maestro asentúa (sic) notablemente el volumen de sus figuras con un modelado de escultor que no necesita propiamente del cubismo rectilíneo de la pasada escuela.

Como vemos, el articulista trata de dar cuenta, de forma quizás confusa, del intento de superación del cubismo, superación que no reniega en absoluto de él, llevada a cabo por Rivera. En la explicación de este cambio, el periodista recurre a la figura de Cézanne, quien constituía para Diego Rivera, el referente fundamental de su búsqueda artística tras el cierre de su etapa parisina. A Cézanne recurre como ejemplo de una actitud convencida de sus propias razones a pesar del desprecio del público. Esta misma actitud es atribuida a Diego que *en su copiosa sabiduría europea, tiene patriarcales indulgencias para nosotros, y para los demás "que no hacen como él"* (y que) *no tiene la obligación de "hacer" conforme a la opinión inflada de los críticos*. El rechazo del público burgués hacia la pintura de Diego y de la exposición se debe —piensa el comentarista— a la ignorancia, y el antídoto frente a ella consiste en reconocer que *lo que actualmente se exhibe en Bellas Artes, es aquello que se ha exhibido con gran éxito en París*. Nos encontramos, pues, con que los vientos de la renovación en el arte mexicano empujan a plantearse el atraso respecto a Europa y los consiguientes problemas relacionados con el mantenimiento de una diferenciación respecto de ella, de un equilibrio entre modernización por la vía de la asimilación de lo europeo y construcción de una propia identidad diferenciada. El problema es planteado por el articulista en términos muy agudos, donde la situación mexicana se inscribe dentro del marco general de la cultura latinoamericana y de la cultura de habla hispana:

El propio "DADÁ", el "ULTRAÍSMO" y todas aquellas manifestaciones literarias que han conmovido hasta la España conservadora de su admirable y admirado pasado artístico, han tenido su resonancia sólida en México y en América Latina, ya sea como "snobismo" o como un acto de sinceridad estética.

Y es, que la influencia sapiente de Europa no la hemos abandonado y quizá no la abandonaremos por mucho tiempo a pesar de que sabemos que en México, en la Argentina, en Chile y en el Brasil, hay movimientos artísticos tan sonados y uniformes que harían ecos en París mismo si en la ciudad luz se llevaran a la acción.

Para finalizar, la nota de *El Universal* repasa sumariamente la muestra de la Escuela Nacional, resaltando los nombres de los principales intervinientes. Destaca la obra de los escultores Fidias Elizondo y Carlos Bracho, las de Diego Ribera (sic) y del Dr. Atl en pintura, los Kalogramas (sic) de Torres Palomar, las caricaturas de Hogo Tilgman (sic) y los dibujos de Gaston Dinner. Después de estos valores firmes menciona a un nutrido grupo de artistas, los que podríamos considera como nueva generación, Tamayo, Mérida, Nahui-Olín,

Cabrera, Sóstenes Ortega, Romano Guillemín, Francisco de la Torre, Ramón Cano Manilla, Toño Salazar, Martínez Barragán y Víctor Tesorero. Entre estos nombres incluye el de Fermín Revueltas, del que elogia su *evolución de fuerza y belleza que no aprendió seguramente en la Escuela de Bellas Artes de Chicago*. Curiosamente, y salvando la excepción de Cano Manilla, Revueltas es el único artista vinculado a la EPAL de Coyoacán que se menciona, lo que podríamos entender como síntoma de que empezaba a reconocerse en su obra una personalidad propia, diferenciada tanto de la EPAL como de las influencias que pudiera traer de los Estados Unidos.

El mismo día en que fue publicado el artículo que acabamos de comentar, el 11 de noviembre de 1922, aparece en *El Universal Ilustrado* una *Nota artística* firmada por Ortega y con un título en abierta polémica con el anterior: "El fracaso de la Exposición de Independientes". El comentario trata de la misma exposición de la Academia de San Carlos denunciando la falta de asistencia de público, que achaca al cobro de una entrada de un peso, y protestando por que nadie atendiera al concierto de cuerda que abría la inauguración, dedicándose todos a *flirtear y beber (...) mientras los expositores iban mostrando sus obras a sus amigas y amigos*. El fracaso del que habla Ortega debe matizarse en el sentido de que lo que se denuncia es el elitismo, la falta de proyección pública del acto. Así, y a pesar del diagnóstico de fracaso, Ortega aclara que su crítica no proviene del desprecio hacia las nuevas tendencias, sino todo lo contrario y distingue entre la gran obra de Diego Rivera y *los mamarrachos que se exhiben en la Academia de San Carlos*. Además de Diego, también otros autores le merecen una buena opinión a cada uno de ellos dedica un párrafo elogioso: José Clemente Orozco, Jean Charlot, el Dr. Atl, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Fernando Leal y Leopoldo Méndez y los escultores Fidias Elizondo, Guillermo Ruiz y Carlos Bracho. La feroz crítica que anuncia el título debe entenderse, pues, como defensa de estos artistas frente al resto de los expositores. Con esto, la posición de Ortega implica una defensa de los artistas que trabajan en los muros de la Preparatoria y del carácter público de los murales frente al elitismo de la pintura de caballete. En todo caso, la posición de Ortega no pudo ser, como el mismo aclara, reaccionaria, sino quizás radical, dado que Ortega, director de *El Universal Ilustrado*, sería un firme defensor de las nuevas tendencias artísticas y literarias, convirtiendo su publicación en la primera plataforma de propaganda y difusión del Estridentismo.

Respecto a Fermín Revueltas, el artículo de Ortega es la primera ocasión en que se aplica a su estilo el término *planismo* en un breve comentario en el que afirma:

Fermín Revueltas, en su escuela planista, presentó tres cuadros de los cuales el más notable es el de las dos cabezas. Hay mucha inquietud y odio a los burgueses.

Hasta lo que se, no conozco ningún uso anterior del término y ninguna explicación de su significado. Tampoco sabemos cuáles fueron los cuadros expuestos a excepción de *el de las dos cabezas*, sin duda el mismo que aparece fotografiado en un artículo para *Revista de Revistas*, de Efraín Pérez Mendoza. Éste consiste en un dibujo al carbón en el que aparecen dos cabezas; una de ellas, incompleta, ocupa un lateral de la imagen y sale fuera de encuadre, mientras la otra aparece completa, dibujada esquemáticamente, con una estructura simétrica y con un marcado sentido escultórico, que produce una sensación de volumen a partir de la superposición de planos geométricos recortados por líneas bien marcadas. Esta obra presenta una similitud evidente con los rostros pintados o grabados por Jean Charlot, pero también con el busto de Maples Arce obra del escultor Guillermo Ruiz, expuesto en el aparador de la librería Cultura con motivo de la presentación del libro de Maples *Andamios interiores* (Maples, 1967, 84). En cuanto a la segunda afirmación de Ortega, la de la inquietud y el odio a los burgueses de Revueltas, se refiere sin duda a un óleo de Revueltas y hoy desaparecido, pero que ha sido descrito por Charlot (1979, 191): famosa por razones extrapictóricas, había una naturaleza muerta representando comestibles, que incluía el menú con un solo renglón impreso: “mierda para los burgueses”.

De la capacidad de Revueltas por conseguir una presencia propia en el panorama artístico de la ciudad encontramos una muestra en el artículo que Efraín Pérez Mendoza publica el 25 de febrero de 1923 en *Revista de Revistas*. El escrito glosa las últimas actividades de la Escuela de Coyoacán, pero se detiene en la obra de Fermín que cobra así una especial resonancia. El artículo aplica por primera vez a la obra de Fermín una serie de calificativos que habrían de convertirse en tópicos recurrentes utilizados por la mayoría de los críticos. El primero de estos tópicos es el de su carácter rebelde, radical y apasionado:

Fermín Revueltas es uno de los casos más notables de rebeldía contra toda imposición que él ha juzgado académica; su pasión lo ha llevado a excesos que, sin dejar de ser académicos, nos revelan sin embargo toda la fuerza con que cuenta para llegar a triunfar.

Su obra es dolorosa, atormentada si se quiere, pero no con el tormento de los desfallecidos o de los próximos a caer, sino con la rebeldía de los apasionados que sueñan con algo que habrá de llegar.

Revueltas será el que más dolorosamente lanza su protesta, la protesta más tremenda que jamás se haya lanzado contra la ceguera de los hombres. Según Pérez Mendoza, esta rebeldía apasionada se mostraría tanto en su mural de la Preparatoria como en su obra de caballete, en la que se expresa con las armas de la vanguardia plástica:

Juzgando toda su obra en general —sus cuadros, extrañas amalgamas de una especie de cubismo, simplicismo o planismo, como alguien llamó a su última manera de pintar, y finalmente las figuras decorativas que pinta en la Escuela Nacional Preparatoria, que tienen desgraciadamente la huella artificiosa de Diego Rivera— no nos revelan más que un ardiente estudio de construcción de la naturaleza y del cuerpo del hombre.

Nos encontramos, pues, con que el estilo propio de Fermín tiene ya nombres para definirlo, *ismos* en los que encuadrarlo. Los dos primeros lo vinculan a los movimientos de renovación europeos, el último le distingue y le define; alguien —afirma Pérez Mendoza— ha llamado así su manera de pintar. Los tres intentan dar cuenta de lo mismo: de un cambio en su producción, novedoso en el panorama mexicano, y que consiste en la primacía de la *construcción*, en la reducción del paisaje y la figura humana a planos simples (*simplicismo*) de manera que, sin implicar un respeto ortodoxo, puede definirse como construcción *cubista* del espacio. Esta fundamental innovación, se opera principalmente en la obra de caballete, ya que la mural se resiente de la influencia de Diego Rivera, de un Diego Rivera que —recordémoslo— se alejaba del cubismo en su primera obra mural para tomar como referente la pintura de Giotto o la bizantina. A principios de 1923 el concepto *planismo* se ha fijado y pasa a definir el estilo. Respecto a la influencia de los *ismos* vanguardistas, Pérez Mendoza mantiene una distinción que, como veremos posteriormente, no puede aplicarse a la obra de Revueltas: de un lado acepta la influencia del *cubismo*, el *simplicismo* y el *planismo*; pero de otro arremete contra otras que, sin embargo eran centrales en la estética del Estridentismo y, consiguientemente, en la de Revueltas.

Esta mecánica absurda de la vida moderna ha engendrado toda esa literatura barata de "dinamismo", "presentismo" y toda la legión de

"ismos" con que los aventureros del arte pretenden sorprendernos. Bluff es la palabra escrita en la puerta del taller de cada uno de esos artistas a la moda que han escalado los peldaños de algún Ministerio...

Frente al ideario estridentista, y su canto a la vida de las ciudades y la industria, el desprecio de la mecánica y del dinamismo; desprecio también del *presentismo*, un concepto que como el de *actualismo* define la estética estridentista. El uso de estos términos por parte de Pérez Mendoza supone ya la aparición del Estridentismo del que, sin embargo, parece querer separar a Revueltas. Todos estos *ismos* no serían —para Pérez Mendoza— más que nuevas formas de academicismo y frente a ellas y su influencia en la política cultural del gobierno reclama que la cultura oficial siga fiel a los postulados de Vasconcelos y de su libro *El monismo estético*. A este escrito apela el crítico para reclamar un arte heroico, una *creación* que es labor de *valientes*, un *anhelo de eternidad* (justo lo contrario al presentismo), y la fuerza capaz de influir en la sociedad.

2.1.4.- Fermín Revueltas, estridentista.

La participación de Revueltas en las exposiciones de la Academia Nacional de Bellas Artes fue transcurriendo en paralelo a su actividad como muralista y como integrante del movimiento de pintura al aire libre, pero también a sus primeros contactos con el fundador del Estridentismo. Como ya hemos señalado Maples atribuye el abandono de la estética impresionista por parte Revueltas, ejemplificado en *La Indianilla*, a su propia influencia. Trataremos ahora de explicar las relaciones entre Revueltas y el Estridentismo a partir, principalmente, de los comentarios que de su obra y su figura han llevado a cabo los dos principales poetas estridentistas: Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide⁴³. Sus opiniones resultan especialmente importantes por el hecho de que Fermín, como ocurre también en el caso de todos los artistas vinculados al movimiento, nunca publicó declaraciones doctrinales o estéticas a la manera de los manifiestos escritos por los escritores estridentistas. La participación de estos artistas en el grupo consistió en la colaboración con los escritores en la ilustración de sus libros y revistas y no hubo producción teórica o declaración de principios alguna mientras el Estridentismo estuvo en plena actividad, sino sólo tras la disolución del grupo de Xalapa con el surgimiento del ¡30-30!, integrado exclusivamente por artistas plásticos. En mi opinión, este grupo mantiene el espíritu del Estridentismo, y su producción plástica presenta las mismas características formales que la producida al amparo del Estridentismo. Por ello puede considerarse como estridentista, sin embargo, el nuevo grupo de pintores se independiza de los escritores y abandona el nombre que les definió como grupo en el periodo de 1922 a 1928, lo cual viene a complicar aún más la siempre confusa relación que los artistas plásticos mantuvieron con un movimiento principalmente literario.

2.1.4.1.- Las opiniones de Manuel Maples Arce sobre la obra de Fermín Revueltas.

Además de las opiniones sobre Revueltas en *Soberana juventud*, uno de sus tres libros autobiográficos, Maples escribió sobre su amigo en otros dos textos. El

⁴³Altero en este punto el orden de exposición del presente capítulo. De acuerdo con el mismo, las conferencias dictadas por Maples Arce y List Arzubide en 1968 debieran ser comentadas en el epígrafe 2.3.1., dedicado a la exposición de Revueltas del mismo año. Sin embargo, y dado que son piezas fundamentales para reconstruir la participación de Revueltas en el Estridentismo, he preferido exponer estas opiniones sobre el artista en este punto de la argumentación.

primero de ellos para el catálogo de la exposición *Revueltas, Alva, Méndez*, celebrada en las oficinas de la Carta Blanca en México en el año de 1932. Nada encontramos en él acerca de las vinculaciones de Revueltas con el Estridentismo, sino sólo algunas reflexiones sobre sus paisajes del trópico y la insistencia en las dos cualidades que la mayoría de los críticos reconocía en el pintor: el dominio del color y la voluntad de ordenación formal o estructural.

El segundo texto es una conferencia titulada "El pintor Revueltas y su obra", pronunciada por Maples durante la exposición que las Galerías de la Ciudad de México, dedicara al artista en 1968 en el marco de las actividades culturales de la Olimpiada. Se trata de un texto mecanografiado que se conserva en el archivo personal del Ing. Silvestre Revueltas, hijo del pintor y coleccionista de su obra. De este documento sólo han sido publicados algunos párrafos en el catálogo de la exposición antológica de Fermín Revueltas celebrada en 1993 en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. En él se repiten al pie de la letra los recuerdos sobre sus primeros contactos y sobre las visitas de Maples a Milpa Alta que aparecían en el libro publicado en Madrid un año antes. Además encontramos algunas nuevas opiniones tanto sobre la serie de paisajes del trópico pintadas en los treinta como sobre las que Maples denomina *composiciones de su época estridentista*. Maples repite aquí algunas de las tesis expuestas en el catálogo del 32: sus composiciones estridentistas resultan particularmente interesantes por su composición y su color. Estos dos tópicos con los que generalmente se trata la obra de Fermín aparecen ahora en un mismo rango, mientras que al hablar de sus primeras obras Maples afirma que *resaltaba en sus cuadros al óleo la intensidad del colorido más que la solidez de la forma*. El resultado de la influencia estridentista es, pues, el mayor rigor constructivo. Como veremos, todas las críticas a Revueltas a partir de la exposición del 32 se organizan en torno a esta dualidad entre el color y la forma. Es el caso de la conferencia de Maples del 68, de la crítica de Carlos Mérida de 1934 y de las de Álvarez Castañedo o de Raquel Tibol y J. L. Cordero, todas ellas de la década de los ochenta.

Este esquema se despliega en la conferencia de Maples en distintas formulaciones. En primer lugar, compara la evolución de la música de Silvestre Revueltas con la de la pintura de su hermano Fermín, afirmando algo del primero que resulta perfectamente predicable del segundo:

El interés colorista y pintoresco, al principio, evoluciona hasta integrar los temas nacionales en una firme textura.

El predominio de los términos pictóricos en la frase (color, pintoresquismo, textura firme) hace pensar que en realidad Maples proyecta lo que ve en Fermín a lo que oye en Silvestre y que la obra de ambos evoluciona en el mismo sentido. Fermín habría ido abandonando la influencia del impresionismo de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y adentrándose en los valores de la forma. La esencia del cambio no está en la aparición de nuevos temas sino en la progresiva preocupación por el rigor y la disciplina formales que se manifestaría tanto en los paisajes del Valle de México de su primera época, como en los del trópico o en los industriales. En opinión de Maples, la espontaneidad y el entusiasmo de Revueltas, volcados en el color, son atemperados por una sólida estructura, pues, como afirma, *...siendo obras de libertad, lo son al mismo tiempo de rigor y disciplina*. Rigor y disciplina que Maples dice con otros nombres como *sobriedad* o *firmeza*, nombres todos cuyo sentido acaba sintetizándose en una dualidad conceptual a la que recurrirán a partir de entonces la mayoría de los críticos: una dialéctica entre la *tendencia constructiva* y el *impresionismo lírico*:

Dentro de una gran sobriedad de color y con una firmeza constructiva, el Paisaje tropical denota una interpretación directa de la naturaleza...

Se diría que en esta regiones de formas contorneadas, de acusados valores plásticos, encuentran satisfacción sus tendencias constructivas, sobreponiéndose al impresionismo lírico y vibrante de su iniciación juvenil.

La crítica encuentra con esto un esquema conceptual para explicar la obra de Revueltas que sirve al mismo tiempo como hilo conductor de toda su evolución estilístico-formal: dualidad color/forma que se inicia con el predominio del color y se equilibra más tarde con el descubrimiento del trópico, paisaje a la medida del espíritu constructivo del pintor. El papel del Estridentismo dentro de este esquema es el de servir como detonante o punto de arranque de la tendencia constructiva, como giro copernicano respecto al período impresionista. Efectivamente, la primera consigna estridentista para la pintura, formulada en el epígrafe XI de su manifiesto fundacional *Actual n°1*, defiende la *pintura pura* contra el post-impresionismo, del mismo modo que propugna una poesía pura contra el tardomodernismo del Ateneo de la Juventud:

Fijar delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías

equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa. Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en un plano de superación y equivalencia. Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorística.

La última idea, la necesidad de una nueva *sintaxis colorística*, se convierte en la máxima fundamental del Estridentismo para la pintura y, con el paso de los años, la obra de Fermín Revueltas representa, para Maples, ejemplo acabado de esta llamada. *Sintaxis del color*, significa, apelando al sentido etimológico del término sintaxis (Diccionario de María Moliner), disposición ordenada del color, construcción, rigor constructivo que someta al orden a los colores. Sintaxis *versus* lirismo. El Estridentismo quiere ser, en pintura como en literatura *sintaxis figurada* (Diccionario de María Moliner), es decir, quiere construir una sintaxis nueva que altere las reglas establecidas obedeciendo a razones expresivas, con libertades que surgen de manera espontánea en el uso. Un nuevo orden constructivo que surge, paradójicamente, de la libertad.

Maples se refiere a *las composiciones de la época estridentista de Revueltas* en términos de una combinación de formas y colores que obedece a la proyección sobre la realidad externa de la visión interior del autor, términos similares a los que utiliza para dar cuenta del procedimiento creativo de la poesía estridentista. Se trata de transformar la realidad a partir de la emoción, de expresar una verdad artística que surge de la emoción ya que —como afirmaba en *Actual n°1*— *la verdad no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros.*

Cuando en su conferencia de 1968 Maples comenta *las composiciones de su época estridentista* de Fermín Revueltas recurre a los tópicos que en 1921 definieron la estética actualista y afirma:

Estos cuadros reviven nuestras preocupaciones por una realidad misteriosa en que los elementos de composición se asocian de una manera turbadora. Las formas se combinan de acuerdo con su virtud esencial y su color. Nos dan el goce de un espectáculo que recuerda algo visto, pero no captado íntegramente en su perspectiva y estabilidad, sino dispuesto conforme a leyes de composición y disciplina que el pintor se

ha dado secretamente. A esta serie pertenece la acuarela titulada El Café y otras obras como El movimiento estridentista, en la antigua librería de César Cicerón de la Avenida Madero y las portadas para la revista Irradiador, que dirigimos conjuntamente el año de 1924, de un encanto enigmático que traduce la realidad de un manera inesperada y sorprendente, eso que Baudelaire llamaría "la parte esencial de la belleza".

Nunca Maples Arce fue más contundente en el reconocimiento de una plástica estridentista. La pintura de *Revueltas* revive la estética del Estridentismo: la creación de una nueva realidad, en la que se reconoce lo visto, pero que lo transforma para buscar lo inesperado y sorprendente. Esta alteración de la realidad se opera mediante la imposición de reglas de composición y de disciplina. No se trata ya, como en las obras influenciadas por el impresionismo de la EPAL, de ejercitarse en el virtuosismo del color; el cuadro debe responder a una intención constructiva. Constructivismo y creacionismo son las dos notas definitorias de esta pintura estridentista, rigor constructivo y recreación de una realidad interna, fragmentación en la que se disuelve lo real para volver a componerse mediante una yuxtaposición de las imágenes-fragmento que responde a un criterio formal exigente.

Maples entiende como período estridentista de *Revueltas* la época de su colaboración con el movimiento iniciada en 1921 con *La Indianilla* que tiene su momento álgido en la exposición celebrada en el Café de Nadie y en la edición de *Irradiador*, ambas en 1924, y que culminaría con *El café de cinco centavos*, obra sin fecha pero que los historiadores localizan aproximativamente en 1928. Comprende, por tanto, prácticamente toda la década de los veinte, desde 1921 hasta 1928, año en el que, tras el experimento treintatreintista, Fermín se enrola en Misiones Culturales. Sin embargo, al analizar la pintura de caballete de los treinta, Maples recurre a la misma idea: el constructivismo. Con ello, toda su producción quedaría organizada en torno a un mismo principio, el principio definitorio de la plástica estridentista.

El análisis de la producción de *Revueltas* en la década de los veinte acepta de buen grado la interpretación de Maples. Nada sabemos de la obra titulada *El movimiento estridentista* excepto que fue expuesta en la librería Cicerón, centro de reunión del grupo desde antes de establecerse en el Café de Nadie. La librería fue sede de la redacción de la revista *Irradiador*, como sabemos gracias a una fotografía de una de las portadas de la misma. Fue así mismo la sede de *Ediciones del movimiento estridentista*, la editorial que publicó en 1923 el

primer libro de List de List Arzubide, *Esquina*. El mismo List en su libro *El movimiento estridentista* (1926, 38) recuerda que *Esquina* fue expuesto en los escaparates de la librería junto con las máscaras del escultor Germán Cueto, mientras que de la puerta de la librería colgaba un cartel de anuncios de *Irradiador*. Parece, pues, que la librería fue también lugar de exposición de las primeras obras plásticas estridentistas. Podemos suponer, aünando los recuerdos de Maples y List, que la obra desaparecida pudo consistir en un óleo o acuarela exhibido en el escaparate de la librería o bien en algún cartel que anunciaba la editorial del grupo.

En lo que respecta a la revista *Irradiador* poco se sabe también. Schneider (1970, 73-74) lamenta no haber encontrado ningún ejemplar de la misma, supone que aparecieron tres números en los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1923, y recoge las noticias sobre *Irradiador* que aparecen en otras publicaciones estridentistas del momento: una simple cita en el *Manifiesto n° 3* de Zacatecas (1925) y un fragmento reproducido en el *Manifiesto n° 4* de Ciudad Victoria (1926). Poco sabemos en relación al diseño y composición gráficas de la revista. List comenta (1926, 79-80) que las *ilustraciones desorganizadas de repetición* de *Irradiador* *desvelaban a los profesionistas del rótulo*, y efectivamente la portada que conocemos, en la que se hace patente la influencia de las revistas dadaístas europeas, nos permite suponer considerarla como la primera revista mexicana de vanguardia. [Lámina 11] Pero este vanguardismo no residía exclusivamente en la forma, también en los contenidos, a juzgar por el único fragmento de la revista que conocemos. En el texto, recogido por el manifiesto de Ciudad Victoria y probablemente obra de Maples, encontramos párrafos que constituyen una síntesis de los presupuestos estéticos de la revista estridentista, presupuestos que debieron ser compartidos por Revueltas y que de alguna forma habrían de influir en su obra:

Ud. está supramaravillado, pero nosotros ideológicamente, concluimos siempre en nuestro plano extravasal de equivalencias; síntesis exposicional de expresión, emotividad y sugerencia, relación y coordinación intraobjetiva (teoría abstraccionista-sistema fundamental) exposición fragmentaria, nunismo, sincronismo, fatiga intelectual (senestesia), y enumeralización temática. Esquematzación algebraica. Jazz Band, petróleo, Nueva York. La ciudad chisporrotea polarizada en las antenas radiotelefónicas de una estación inverosímil.

La obra de arte como *relación y coordinación intrasubjetiva*; la creación como primado de la expresión y la emoción sobre el simple reflejo de la realidad,

como descubrimiento de una realidad interna proyectada en la externa; el procedimiento creativo se basa en una síntesis de los movimientos de las vanguardias europeas y se resume en la máxima de la *esquemización algebraica*: abstracción, fragmentación, sincronía; los elementos del paisaje real que el artista toma para crear su nuevo cosmos son los anuncios luminosos (*fachadas parlantes*), la música de Jazz, la ciudad moderna.

Respecto a la acuarela que Maples titula *El Café*, nombre al que no se refiere ningún otro autor, debe tratarse del conocido como *El café de cinco centavos* (ca. 1928). [Lámina 21] La obra es propiedad del Museo Nacional de Arte (Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, México), al que fue donada por la viuda de Maples Arce. Es, por otra parte, la única de las incluidas por Maples en el período estridentista de Revueltas que conocemos. Se trata de una acuarela sobre papel de 34 x 27,3 cms. que podríamos calificar, recurriendo al tópico sobre Revueltas, de planista. Plano es el espacio que se construye por superposición de figuras geométricas, rectángulos y círculos, y planos son también los colores, dispuestos en una mancha uniforme que evita casi por completo el efecto de difuminado o de gradación tonal al que tiende la técnica de la acuarela. La voluntad de imponer una estructura geométrica se aplica incluso a las figuras humanas tendiendo en conjunto a la abstracción geométrica. El uso de colores planos acerca esta acuarela a algunos grabados de Revueltas de la misma época, como su *Ciudad*, una xilografía de 1928, y parecen pensados para su traducción a la técnica de la gráfica con sólo reducir el número de tintas empleadas. También la forma de composición remite a algunas de sus viñetas para la revista *Crisol*, realizadas pocos años después: la obra se estructura a partir de un círculo central, auténtico vértice de giro, que imprime un movimiento centrífugo en hélice. La sensación de movimiento se produce en primer lugar por el ritmo binario (blanco/negro) del círculo central y, en segundo término por dos efectos que extienden ese mismo giro hacia los extremos: el movimiento circular se transmite en ondas hacia el cuadrante inferior izquierdo y hacia el extremo inferior, mientras que el círculo mismo vuelve a repetirse en el extremo superior. Un segundo efecto provoca también ritmo y movimiento: la superposición de rectángulos en la parte derecha de la composición, en alternancia binaria, efecto nuevamente de la contraposición blanco-negro. En suma, tanto los ejes de los distintos círculos como las líneas imaginarias que unen los vértices de los diferentes rectángulos, confluyen en la hélice central e insinúan líneas oblicuas que partiendo siempre del centro visual organizan la composición en un esquema radial.

La pregunta ahora para nosotros es: ¿podemos considerar esta obra como característica de la plástica estridentista, como traducción al lenguaje de la imagen de la poética estridentista? Obviamente, el primer argumento para contestar que si es la opinión de Maples: la pintura de Revueltas es estridentista porque *revive sus mismas preocupaciones*, la de expresar una realidad misteriosa recreada por el poeta a partir de la realidad circundante. Misteriosa es efectivamente la atmósfera de este café de cinco centavos, café anónimo, poblado por gentes anónimas, siluetas sin rostro y sin expresión. Realidad misteriosa también porque se forma a partir del ritmo que le imprime la contraposición de colores y de planos, realidad del movimiento muy distinta de esa otra quieta en la que si se reconocen los rasgos y los detalles. Realidad, en suma, que, como afirmaba Maples, *asocia los elementos de una manera turbadora* y que nos lleva a *gozar de un espectáculo que recuerda algo visto, pero no captado íntegramente en su perspectiva y estabilidad*.

Pero también el tema y el título mismo tienen resonancia estridentista. El café fue siempre, para los estridentistas, algo más que el lugar donde se reunían, fue metáfora poética en la que la atmósfera del Café de Nadie expresaba el estado de ánimo de los poetas del movimiento. Del Café Estridentista, nos hablaron Arqueles Vela en 1926 con sus textos "El Café de Nadie" (1925) y "El café de todos en Veracruz" (1925), Ramón Alva de la Canal con sus tres óleos titulados *El Café de Nadie*. El tema del café, que inspiró la primera exposición estridentista, reaparece con ocasión de la última exposición del grupo ¡30-30!, la titulada *De la vida del café* (Café de Uruapán, México, abril de 1930). La muestra sirvió como presentación pública del 30-30. *Club de los Artistas y Escritores de México*, la última de las empresas treintatrentistas, surgida de la iniciativa de Maples y de los pintores del grupo. El Café de Uruapán, también conocido como Café de Chinos, fue una reactualización de la atmósfera vanguardista del Café de Nadie (Café Europa). En él tuvieron lugar, además de esta exposición, conciertos de piano y lecturas de poemas. La muestra recogía dibujos y acuarelas de Ramón Alva de la Canal, Nabor Hurtado, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Enrique Aguilar Ugarte y Jorge Vicario Román, realizados al calor de las tertulias artísticas, literarias y políticas que tuvieron lugar en aquel local.

Fermín Revueltas participa en esta muestra con la acuarela *La niña que toma café* (desaparecida) y de la que nada sabemos. En todo caso, si podemos afirmar que la adhesión de Fermín al *Club* es señal de la influencia del estridentismo-treintatrentismo no sólo sobre su obra gráfica, sino también sobre la de caballete. Dada la participación de Fermín en esta muestra temática en

torno al café, y dado que en el catálogo de la misma (recogido en la exposición ¡30-30! del 93) no se recoge la existencia de *El café de cinco centavos*, debemos considerar la posibilidad de que la obra fuera realizada con posterioridad a la misma (abril de 1930). Sería válida entonces la fechación propuesta en el catálogo de la exposición *El Ultraísmo y las artes plásticas* (IVAM, Valencia, 1996), la última en la que ha sido mostrada. En todo caso, *El café de cinco centavos* debió pintarse entre 1928 y 1930, período de actividad del grupo ¡30-30! en el que Fermín retoma de forma más explícita los temas característicos del Estridentismo. A la misma conclusión nos conduce la notable similitud entre esta obra y los grabados de Revueltas expuestos en las muestras treintatrentistas realizadas en 1928 y 1929, todos ellos abstractos e influenciados por el constructivismo y similares también a algunas portadas y grabados treintatrentistas de Alva de la Canal.

Café de Nadie y, como proponía Arqueles Vela, Café de Todos, ambos igualmente despersonalizados y anónimos, como las siluetas sin rostro de la acuarela de Fermín. *El Café de cinco centavos* de Revueltas puede entenderse entonces como el mismo que recordaba Arqueles Vela (Schneider, 1970, 72) *en estado de inexistencia o en estado de desconcierto*, es decir, como lugar en el que se vive una realidad alterada; *café renovado siempre*, en el que la realidad vivida es la de una sucesión mecánica de imágenes descrita por Arqueles Vela con palabras que parecen referirse a la acuarela de Revueltas y a su sentido del ritmo y del movimiento:

De una decoración cinématica interrumpida y paralizada inusitadamente por un descuido del manipulador, en la que todo espera el momento de volver a la realidad de enhebrar su paisaje y su argumento.

Café donde los sujetos pierden su propia individualidad, como las siluetas de Revueltas, un lugar misterioso en donde los parroquianos estridentistas olvidan su propio rostro:

Somos los únicos parroquianos del Café. Los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos ido evolucionando hasta llegar a ser ese nadie. (Schneider, 1970, 73).

Hasta lo que conozco, la crítica contemporánea, exceptuando a Maples, no abordó el tema de las relaciones entre la obra de Revueltas y el Estridentismo, en todo caso, se limitó a establecer un paralelismo entre el carácter impulsivo y

rebelde del autor, su obra y sus ideas estéticas y políticas. Tampoco la crítica literaria que analizó la obra poética estridentista tendió puentes concretos entre ésta y la producción de los pintores del grupo. Sin embargo, recurrió en muchas ocasiones a términos propios de las artes plásticas para explicar la poesía estridentista. Esta estrategia no fue exclusiva de la crítica, también recurrió a ella el propio Maples como lo hicieran muchos de los poetas vanguardistas. La razón habría que encontrarla en el hecho de que la vanguardia siempre quiso plantear una propuesta estética global, válida para las distintas artes y que, en última instancia pretendía disolver la división entre ellas. Como muestra de ello valdrían cualquiera de los epígrafes de *Actual n°1* en que Maples recurre a la comparación entre la poesía y la pintura y que han sido comentados anteriormente.

Pero en este paso de nuestra argumentación puede ser de utilidad el análisis de uno de los comentarios que suscitó el libro de Maples *Andamios interiores* (1922), cuyo título inspiró sin duda la acuarela de Fermín *Andamios exteriores* [Lámina 15], obra que debemos considerar también como estridentista. El 16 de marzo de 1923 Gregorio López y Fuentes publicó en *El Heraldo* una nota crítica sobre *Andamios interiores*, recogida por Schneider (1970, 52). Al analizar las innovaciones técnicas de los poemas de Maples, López recurre a la analogía con la pintura y al hacerlo desvela una serie de claves de lectura de los poemas que bien pueden considerarse como expresión del influjo que éstos despertaran en los jóvenes pintores que en esos momentos se sumaban al movimiento estridentista:

El procedimiento que sigue Manuel Maples Arce es un procedimiento que requiere una constante gimnasia mental porque él no toma la imagen como la cámara fotográfica, en línea directa, sino que el objetivo llega al cristal receptor, podría decirse, mediante una combinación de espejos cóncavos y convexos: cuando los espejos han modificado la imagen, marcando poderosamente los rasgos característicos, él la traslada al lienzo, por sus temas no se puede ir en línea recta; debe desandarse la línea quebrada que él siguió sobre los cristales reflectores.

El ojo por el que mira Maples, es un cristal reflector o, tomando el título del poema más representativo del libro, un prisma. Prisma que sirve *para sentirlo todo*, y del que resulta una imagen del mundo en la que *todo se dilata en círculos concéntricos*. El procedimiento de creación de la imagen poética estridentista opera como el de la construcción del cuadro en el *Café de cinco*

centavos, como si las conversaciones que Maples y Revueltas tenían en Milpa Alta acudieran a la memoria de Fermín mientras lo pintaba. La imagen de un yo que se descompone y disgrega y que Maples explica en "Prisma" con los versos *Yo soy un punto muerto en medio de la hora, / equidistante al grito muerto de una estrella*, es el mismo sujeto que pinta *El Café de cinco centavos*. En *Andamios exteriores*, Revueltas desanda el camino recorrido por Maples: éste fue de la realidad externa, de los andamios, las grúas y los automóviles de la ciudad, a la realidad interior; aquél fue del mundo poético creado por Maples en *Andamios interiores* a esa realidad primera que es ahora releída en clave poética. Los andamios de Revueltas fueron pintados en 1928, seis años después de que Maples "pintara" los suyos y su *Café de cinco centavos* vio la luz por esas mismas fechas, lejos ya de la exposición de pintura en el otro café, el Café de Nadie. Pero a pesar del tiempo transcurrido la pintura de Revueltas sigue pensando en clave estridentista justo en el momento en que, con el surgimiento del grupo *¡30-30!*, los pintores estridentistas vuelven a reunirse en Ciudad de México, tras la diáspora que supuso la marcha de Alva y Méndez a Xalapa mientras que Leal y Revueltas seguían en la capital o viajaban por diversos estados. Estas dos obras de Revueltas confirman la tesis de que *¡30-30!* fue en gran medida una reformulación del Estridentismo y una revisión de las relaciones que con el mismo estableció cada uno de los pintores del grupo.

Andamios exteriores reúne algunos de los tópicos del Estridentismo: la arquitectura industrial, los postes de telégrafos, y particularmente los andamios, símbolos de una ciudad que crece y del trabajo, símbolos quizás de la tarea de los muralistas. Alguno de estos motivos estaba ya en una acuarela titulada *Líneas de alta tensión* (ca 1924) [Lámina 9] y todos ellos lo estuvieron en *La Indianilla* (1921), antes de que los postes telegráficos se convirtieran en motivo recurrente en las fotografías de los primeros años de Tina Modotti en México y antes de que los estridentistas conocieran las chimeneas y grandes contenedores industriales que Edward Weston trae a México desde los Estados Unidos para crear escuela.

Aparte de *Andamios exteriores* y de las tres obras comentadas por Maples, el resto de la producción de la década consistiría en diversos paisajes, como los óleos *Composición en arcoiris* (1921) *El árbol* (ca 1923) o las acuarelas *Cerca rota* (ca 1924), *Pueblo con montaña* (ca 1924). Todas estas obras desarrollan motivos y recursos formales que aparecieron ya en *La Indianilla* (obra que se convierte en central por sintetizar las diversas tendencias posteriores de su autor). En ellas Fermín despliega sus dotes como colorista y va incorporando progresivamente esta tendencia hacia el rigor constructivo, con composiciones

que recurren a planos casi geométricos y colores cada vez más planos. Cualquiera de ellas puede servir como antecedente de la síntesis entre color y forma que los críticos vieron culminada en los paisajes de la década del 30.

Efectivamente, el esquema de análisis que Maples proyecta sobre los paisajes de los treinta son aplicables a su producción paisajística anterior. No es por capricho que las obras expuestas por Revueltas en la muestra colectiva del 1932 sean analizadas por Maples como realización práctica del ideario estético lanzado con *Actual n° 1*. Toda la obra del pintor queda entonces agrupada en torno al impacto del Estridentismo, sin importar las diferencias temáticas y formales entre sus grabados e ilustraciones (de tendencia abstracta y obviamente sin color) y los paisajes. Así, de *La barranca de Oblatos* (1933) Maples opina que *las formas y el color tiene la misma importancia, equilibrándose por fin los dos grandes componentes de su obra. El embarcadero de Ocotlán* (1933) —afirma— *alcanza los mismos efectos, mientras que El puente de Ocotlán* (1933) *consigue recrear formas de gran simplicidad, color suave y una perfecta entonación, que poseen un reposado encanto.*

2.1.4.2.- Las opiniones de Germán List Arzubide sobre la obra de Fermín Revueltas.

Al igual que el comentario de Maples sobre la obra de Revueltas, el de Germán List Arzubide es el texto mecanografiado de una conferencia. En este caso, de la impartida en la inauguración de la exposición *Acuarelas y dibujos de Fermín Revueltas*, celebrada en el Centro de Cultural del Museo de la Ciudad, Veracruz, México en 1970⁴⁴. List añade poca información a lo ya conocido y su conferencia retoma en buena medida el texto autobiográfico de Maples, que cita profusamente. El principal propósito de la conferencia es mantener vivo el espíritu del movimiento y reivindicar su memoria y se pronuncia precisamente en el inicio de una década que supondrá el primer intento serio de investigación y rescate de la obra estridentista. Como hiciera Maples, List construye su discurso como una semblanza personal del artista, a partir de sus recuerdos de juventud. Afirma haber conocido a Revueltas en el Café de Nadie y destaca, como principal rasgo de su carácter, su risa: *hablaba tanto como se reía y era su risa bulliciosa y abierta, contagiosa de tanta alegría.* Lejos de ser una simple anécdota, la risa de Revueltas puede conectarse con la poética del grupo, ya que fue siempre tema recurrente en todas las historias estridentistas del

⁴⁴El texto de la conferencia no ha sido publicado y se conserva en el archivo personal de Germán List Arzubide, Ciudad de México.

Estridentismo. Arqueles Vela en su *Café de Nadie*, habla de la risa de List Arzubide; las máscaras que Germán Cueto hace retratando a diversos personajes ligados al movimiento, y particularmente la de List, muestran una abierta y sonora carcajada. La risa es, pues, en la clave lingüística estridentista, un signo de identificación del espíritu del grupo. List apunta también el dato de que fue Fermín quien propuso en las tertulias del Café de Nadie, la organización de la primera exposición de la plástica estridentista, celebrada en este mismo local. En ella participaron el propio Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez. Señala también List que Revueltas fue uno de los primeros en acudir a la llamada de Maples cuando éste convocó a los artistas plásticos a sumarse al movimiento. El compromiso de Revueltas con el grupo, y en general el de todos los integrantes del mismo, es calificado por List como *fervor apostólico, afán de servicio* que les empujaba a abandonar su medio, su familia y los encantos del éxito para unirse a una especie de cruzada evangelizadora. La *naturaleza notablemente ambiciosa y genuinamente rebelde* de Fermín explicaría su especial compromiso con la causa vanguardista. En definitiva la semblanza de List tiende a remarcar el grado de identificación de Revueltas con el Estridentismo, pero a partir de los vínculos personales e ideológicos, sin aportar argumentos concretos que conecten su obra plástica con los postulados estéticos del mismo.

Además de los argumentos de Maples y List que aclaran la vinculación entre la obra de Revueltas y el Estridentismo, podemos recurrir a un pequeño texto del pintor en el que echa mano del humor y la sátira, y en el que resuena el espíritu dadá de la primera etapa del grupo. Se trata de una breve respuesta, pero importante dada la poca producción escrita del autor, a una encuesta organizada por Ortega en las páginas de *El Universal Ilustrado* (21-9-1922) y dirigida a diversas personalidades de la cultura mexicana. En respuesta a la pregunta "¿Cuál es el pintor más grande de México?", Fermín afirma:

El pintor mexicano NADIE. Es decir, no uno sino muchos, primero los de las jícaras de Michoacán (...) después los de la ollita de la Mesa Central (...) y como punto final YO. Y no se crea que lo que digo son mentiras, no hemos tenido pintores mexicanos en el sentido absoluto de la palabra, hemos vivido de influencias desde la pintura colonial hasta la moderna, y nuestra preocupación esencial consiste en asimilar las corrientes europeas, sean cubistas, creacionales, o dadaístas (...) vivimos en un perpetuo servilismo. Yo he dado el grito de independencia con esta chamba que me consiguió Diego y en la que a no dudar he lucido en gran manera, a pesar de lo que digan mis enemigos; yo inicio la

VERDADERA PINTURA NACIONAL que será enemiga de la academia de lo viejo.

El tono general de la respuesta es coincidente con la negación nihilista de todos los discursos establecidos, que inauguraba *Actual n°1*, pero también la primera respuesta (el mejor pintor mexicano es nadie), está influenciada por el lenguaje estridentista. El nombre con el que Arqueles Vela bautiza el café donde se reunían recrea la poética de la destrucción del sujeto tradicional de la literatura, disuelto en una *descomposición dianorámica* hasta desaparecer en la nada. El mejor pintor es nadie también porque Revueltas defiende una creación colectiva en oposición a la autoría individual. Si el proyecto muralista significa algo ha de ser, precisamente, la reducción al absurdo de la pregunta lanzada por Ortega. Absurdo dadaísta en respuesta al absurdo del discurso artístico tradicional y también del pretendidamente renovador. Pero incluso el significado del proyecto muralista de Vasconcelos y Diego Rivera es reducido al absurdo: es una chamba que le encontró Diego y que va reportarle los beneficios del éxito, una simple casualidad de la que se puede obtener ventaja. No parece, desde luego, que Revueltas tomara demasiado en serio el discurso nacionalista vasconceliano del que se ríe autoerigiéndose en *el verdadero pintor nacional*; pero tampoco el discurso *servilista* empeñado en legitimarse en los términos de la autoridad de lo nuevo. Sin embargo, no parece coherente que Revueltas rechazara las innovaciones de la vanguardia europea, pues el Estridentismo y su propia obra significan, en buena medida, la apropiación y transformación creativa de las mismas. Finalmente, la reivindicación provocativa del YO, se nos muestra como defensa de la independencia de criterio del artista tanto respecto de las modas importadas como de las consignas políticas. La declaración de Revueltas se desvela entonces como plenamente estridentista y acorde con el *Yoismo* que Maples toma prestado de Lasso de la Vega en *Actual n°1*.

2.2.- La obra de Revueltas tras la disolución del movimiento estridentista de Xalapa.

2.2.1.- 1927, primera exposición individual.

El camino mediante el cual Fermín Revueltas fue abriéndose un hueco en el panorama artístico mexicano tiene una parada obligada en 1927, año en el que realiza su primera exposición individual en la Casa del Estudiante Indígena, en la ciudad de México del 9 al 12 de diciembre. Revueltas aparece como un pintor con personalidad propia que empieza a ser conocido por su obra de caballete y ya no sólo por sus actividades como miembro del movimiento de enseñanza de la pintura al aire libre, como colaborador en el proyecto muralista o como ilustrador o activista estridentista. La exposición, organizada a beneficio de la Cooperativa de Alumnos de la casa, fue inaugurada por el Secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc y, según una nota de prensa que no deja de parecerse exagerada, fue contemplada (¡en cuatro días!) por *no menos de dos mil visitantes*. Mereció varias notas en los periódicos capitalinos, entre las que cabe destacar las de Renato Molina Enríquez, cuya firma aparece, junto con la de Jean Charlot, al pie de sendos textos breves de presentación del pintor en el programa editado para la muestra. Molina destaca la valía del pintor contraponiéndola a la que considera mediocridad de sus colegas jóvenes, considerándolo como *el más alto, el más indiscutible y el más genuino de entre todos los nuevos valores de la pintura mexicana*. El joven Revueltas, constituye para él *el más conspicuo de los pintores de la nueva generación*. El rechazo hacia su obra que Molina advierte se debe, en su opinión, a que el público está acostumbrado a la *cobardía* con la que otros pintores consideran las cosas *objetiva y pormenorizadamente*.

El texto que Charlot escribe para esta misma exposición no se queda a la zaga en lo que respecta a los elogios hacia su compañero y amigo, al que califica como *el único y muy digno representante de la tradición del paisaje mexicano tal como la crearon los grandes pintores Velasco y Clausell*. Charlot introduce, además, una distinción terminológica que será recogida por Molina en sus artículos posteriores y comentando la obra de Revueltas afirma:

Es obra más medularmente americana que la de tantos pintores que confundieron "asunto mexicano con plástica mexicana". Esta despreocupación del asunto, muy explicable, por que el pintor piensa en pintor, no en literato o en político, ha tenido por resultado la

imposibilidad de exponer tal obra en los aparadores de "Mexican-Curios" al uso de los turistas, pero su falta misma de pintoresco superficial lo harán perdurar y apreciar de los amantes de la buena pintura cuando tantas obras, actualmente en una cumbre de publicidad algo forzada, habrán sido reducidas a más justas proporciones.

La opinión de Charlot inaugura dos temas que serán retomados en los posteriores análisis de la obra de Revueltas: su mexicanidad ajena al pintoresquismo para turistas y las dificultad de acceso —no sólo para Fermín sino para la mayoría de los pintores mexicanos— al mercado norteamericano sin plegarse a sus exigencias. Prácticamente todos los contemporáneos de Revueltas insisten en estos extremos desde una posición que no reniega del mercado norteamericano, sino que pretende crear un mercado propiamente artístico diferenciado del de los *souvenirs* para turistas. Como veremos, la suerte de la obra de caballete de Revueltas, perdida en gran parte, está ligada a su exportación a los Estados Unidos en donde desapareció sin dejar huella.

Renato Molina Enríquez retoma las ideas de su primer texto sobre Revueltas en sendos artículos de prensa. El primero de ellos, publicado en el diario *El Sol* de Ciudad de México el 17 de diciembre de 1927, empieza por jugar retóricamente con el hecho de que la exposición se hiciera en la Casa del Estudiante Indígena: la pintura de Revueltas *se dirige primero a los indios, que son los pilares de nuestra nacionalidad, antes que a los cultos "europeizados", que prostituyen la originalidad de su casta con obras macaqueadas del viejo continente.* Molina aplaude también la renuncia de Fermín a *los éxitos fáciles que da el exotismo* y a inflar su personalidad con poses *snoobs* o aristocráticas, así como su renuncia a teorizaciones y charlatanerías que escondan la debilidad de la obra. Frente a estas complicaciones intelectualistas, la pintura de Revueltas podría conceptuarse —afirma Molina— como *deporte de los ojos*, es decir, como pintura que se expresa a partir de las armonías de color, que debe leerse en el lenguaje de la plástica y no en el de la literatura o el discurso ideológico. En su defensa de Fermín Molina recurre, pues, a las mismas ideas que Maples expresara en su consigna para la pintura: abandonar toda forma de literaturismo, hacer pintura pura. En una época en la que la pintura mexicana está "contaminada" de discurso, las opiniones de Molina son importantes porque apuestan por desarrollar una crítica desde las categorías del análisis formal. Así, por ejemplo cuando afirma:

Tintas planas sin reflejos, colores indivisos, tonos puros, sin mezcla, contrastes decididos, que exultan aún más, la natural opulencia de su color; dibujo sobrio y firme, simplificando dentro de una seguridad y de un dominio de las formas, que hace recordar a los dibujantes japoneses; asuntos... todos los que sean plásticos o pictóricos, y muy especialmente aquellos exuberantes de color, y sobre todo un sano "HORROR AL VACÍO", de las complicaciones literarias.

El color, por supuesto, será el aspecto más destacado; un color puro y simple hecho para el goce de los ojos y contrapuesto al de sus contemporáneos, en sordina y lleno de matices que *disfrazan la indigencia de sus paletas*. Del color de Revueltas se admira la pureza, la ausencia de mezcla, su carácter indiviso, su sobriedad y firmeza, su seguridad, dominio, profundidad y simplicidad. Todas estas notas explican el sentido con el que la época entendía el *planismo*, concepto que definía el personal estilo del autor. Por otro lado, la muestra de 1927 es la primera en que se dan a conocer los paisajes del trópico de Revueltas, que se convierten en ejemplo perfecto de la confluencia entre su dominio del color y su descubrimiento de la esencia del paisaje mexicano. Entusiasmado por la obra de Revueltas, Molina compara su obra con la de Gaugin (sic) quien en Europa habría sido el *único que pudo realizar lo que Fermín Revueltas logra entre nosotros*. Pero si respecto a la pintura europea, Revueltas es uno de los grandes, también lo será respecto a la mexicana de su tiempo, y su figura se convertirá, para Molina pero también para otros críticos, en *uno de los pintores más representativos, junto con Clemente Orozco y con Diego Rivera*. Divina trilogía de la que se afirma:

Trilogía, donde si Diego representa al Padre, y Orozco al Espíritu, Revueltas es el auténtico Mesías, que anunció como verdadero "reino de dios", el advenimiento de la genuina pintura mexicana, consumado y consagrado por el éxito, en el florecer de nuestros admirables niños pintores.

De trilogía hablará posteriormente la historiografía del arte mexicano, pero refiriéndose a *los tres grandes del muralismo*: Rivera, Orozco y Siqueiros. Sin embargo, todavía en 1927 la "santísima trinidad" excluía a Siqueiros para incluir a Revueltas. No era todavía una trilogía del muralismo, sino que el mensaje mesiánico y redentor venía de la mano de Revueltas como integrante del movimiento de enseñanza de la pintura al aire libre. La esencia de lo mexicano se desvela entonces en los paisajes tropicales de Fermín pero también en la pintura espontánea y sincera de los niños pintores, y la importancia

histórica de Revueltas queda unida a su contribución como maestro a las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Sin embargo, posteriormente la historiografía del arte mexicano contemporáneo abandonará esta tesis para entronizar el muralismo e identificarlo con la esencia de lo mexicano.

También en las páginas de *El Universal Ilustrado* despliega Molina su defensa de Revueltas, y el 29 de diciembre de 1927 en la sección "Notas de arte" y con el título "La exposición de Fermín Revueltas", repite sus argumentos. Destaca la originalidad y la libertad de criterio con las que trabaja Fermín, ajeno *al deseo de conseguir fácil notoriedad, junto con éxito económico*, que caracterizaría, para el crítico, a buena parte de la pintura mexicana del momento. Frente a los practicantes de una *pintura mexicanista*, pintura de exportación que se recrea en los tópicos superficiales de lo mexicano, la obra de Revueltas sería *genuinamente mexicana, no por los asuntos, sino por su expresión orgánica original*. La honestidad de Revueltas sería coherente, para Molina, con su trayectoria como formador de los niños-pintores de las EPAL y como integrante del movimiento muralista, entre los cuales Molina destaca el *prestigio de la crítica mundial*, adquirido por Diego Ribera (sic), Orozco, y el mismo Revueltas.

El genuino mexicanismo de Revueltas radicaría en su capacidad para expresar con los pinceles *un aspecto decisivo del trópico, revelado en imágenes de la mayor pureza e intensidad*. Fermín se convierte así, para la crítica, en —dicho con palabras de Molina— *el más admirable de los coloristas de este país* y en creador de un *mundo mágico del color*. Insiste finalmente en la comparación entre Revueltas y Gauguin, único pintor europeo cuyo dominio del color sería comparable al del mexicano:

Se ha citado a propósito de Revueltas el nombre de Gauguin (sic), no como similitud, sino como un equiparamiento. Es perfectamente adecuado. Dicho artista europeo, que tan eficazmente contribuyera, junto con Van Gogh, a la liberación del tiránico academicismo de su tiempo, es quizá el sólo pintor europeo que haya logrado llegar a una visión del color, tan intensa como es hoy la de Fermín Revueltas. A los que hayan tenido oportunidad de ver cualquiera de las obras de la última época del artista francés —durante su permanencia en la isla de Pascua— y miren en la exposición de Fermín dos acuarelas, que representan: una, a dos vendedores de naranjas, y otra, a unos descargadores de fruta; seguramente se sentirán chocados por el

paralelo entrambos, en cuanto a la intensidad tonal de sus paletas respectivas, no obstante tenga cada cual sus colores característicos.

Con el artículo de Molina, uno de los componentes fundamentales de la imagen del artista Revueltas, su fama de ser el mejor colorista de México, se consolida para establecerse definitivamente en la crítica contemporánea.

2.2.2. Fermín Revueltas y el grupo ¡30-30! La obra gráfica de Fermín Revueltas.

El objeto de estudio de este epígrafe y el método de trabajo elegido imponen algunas aclaraciones previas. En primer lugar, el epígrafe cuenta con dos títulos que hacen referencia a dos objetos distintos: la relación de Revueltas con el grupo ¡30-30! y el conjunto de su obra gráfica. Ha de aclararse, sin embargo, que ni toda la producción de la etapa treintatrista de Revueltas fue obra gráfica, ni toda su producción gráfica fue treintatrista, la hubo con anterioridad en sus portadas y diseño para la revista *Irradiador* y también con posterioridad para la revista *Crisol* y para la ilustración de libros como el Ramón López Velarde *El son del corazón. Poemas*, de 1932.

Sin embargo, y a pesar de referirse a cuestiones distintas, los dos títulos pueden relacionarse: el conjunto de su producción treintatrista y el de su obra gráfica se interseccionan y en esa intersección descubrimos un núcleo central de toda su producción. En primer lugar porque el proyecto del grupo —que exponemos y analizamos en capítulo aparte— supone una reactualización del ideario y de las formas de expresión del Estridentismo. El movimiento ¡30-30!, como el estridentista, fue una propuesta grupal y en ellos se reunieron el mismo núcleo de pintores que iniciaron juntos su trabajo en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac, que luego participaron en la exposición del Café de Nadie de 1924 y que ahora se reúnen de nuevo en la Ciudad de México tras la participación de algunos de ellos en el experimento de Estridentópolis. El grupo recuperaba la violencia y el radicalismo antiacadémico de *Actual n°1* y las formas vanguardistas de agitación. Hace su presentación en sociedad pegando sus manifiestos en las paredes de las calles próximas a la Academia de San Carlos, como lo hiciera Maples Arce en 1921; funda el *30-30 órgano de los pintores de México* una revista de agitación e intervención directa, como quiso ser *Irradiador*, y vuelve a utilizar un lenguaje provocador, irrespetuoso e insultante. Recupera también la atracción estridentista por el lenguaje plástico de las vanguardias europeas, lo que suponía una diferencia fundamental con las corrientes principales del arte mexicano del momento y particularmente con el muralismo; continua ocupándose de temas como el paisaje industrial o urbano y por las máquinas, y no renuncia a propuestas formalmente arriesgadas o vanguardistas en aras de la comprensión del público y la crítica. No en vano, los dos principales poetas estridentistas estuvieron cerca del movimiento, prestándole su apoyo e incluso proponiendo actividades que serían aceptadas por los pintores del grupo. Es así como List Arzubide escribe un corrido que será leído en la presentación de las exposiciones del grupo celebradas en el

Pasaje América de la calle 5 de mayo (abril y mayo de 1929), un corrido que su publicó para la ocasión acompañado de un dibujo de Fernando Leal. Fruto de esta colaboración entre poetas y artistas plásticos surge el experimento de la exposición titulada *La vida del café*, una idea de Maples de inspiración plenamente estridentista que fue la última muestra del grupo treintatreintista.

En el caso de Fermín Revueltas, la aparición del grupo dio lugar a la recuperación de una técnica, la xilografía, que, por lo que sabemos, había sido abandonada por el artista desde 1924 y que reaparece justo en el momento en que el primitivo grupo de pintores y grabadores estridentistas se reorganiza y se vuelve a unir. Efectivamente, el grabado en madera y el Estridentismo van unidos de la mano por el hecho de que esta técnica constituía el arma idónea para las tareas de agitación, propaganda, intervención rápida y provocación que determinaban las estrategias de estridentistas y treintatreintistas.

Pero si los grabados treintatreintistas de Revueltas entroncan son su vieja militancia estridentista, también lo hacen con su gráfica posterior. En esta época su obra sufre un cambio que determinará el sentido de su evolución: la aparición de composiciones puramente abstractas de inspiración constructivista. Considerado desde este punto de vista, el grabado treintatreintista de Revueltas representa un aspecto central en el conjunto de su obra y señala un momento de inflexión fundamental. Para justificar esta tesis debemos anticipar algunos supuestos que serán justificados en epígrafes posteriores. La mayoría de los críticos que se han acercado a la obra de Revueltas han coincidido en considerar que manifiesta una tensión entre dos aspectos: el uso de colores planos, brillantes e impactantes, y una tendencia constructiva que le empuja en la dirección de un mayor rigor formal. Sea para denunciar la falta de rigor constructivo o para felicitarlo por haberlo logrado, todos han convenido en ello. La falta se ha achacado a la perjudicial influencia del impresionismo de Ramos Martínez y sus Escuelas de Pintura al Aire Libre; el logro se ha atribuido por unos a la beneficiosa influencia de Diego Rivera y el muralismo, y por Maples Arce a la suya propia. Lo fundamental para nosotros es que, si admitimos esta hipótesis comunmente aceptada, necesariamente hemos de considerar sus grabados de 1928 y 1929 como la expresión más acabada de ese mismo constructivismo. La tensión entre el color y la forma vendría a resolverse, precisamente, en un medio que, como sus xilografías, recurre sólo al blanco y negro. Éstas son importantes no sólo en relación a la obra de Revueltas, sino también en relación al arte mexicano de la década: Revueltas y Alva de la Canal van a ser los primeros en producir una obra puramente abstracta, que responda únicamente a las exigencias de la necesidad interna de la forma, libre de todo

contenido representacional, antes de que Carlos Mérida vuelva de Europa, en donde reside entre 1927 y 1929, convertido al constructivismo, y más allá de la genérica influencia vanguardista, moderada por el *retorno al orden*, que Diego Rivera llevó consigo en 1922.

Pero, ¿si nuestra hipótesis es cierta, cómo explicar que la crítica no se haya ocupado de la obra gráfica de Revueltas sino muy tardíamente? En efecto todos quienes se acercaron a Revueltas menospreciaron sus xilografías, ilustraciones y diseño tipográfico hasta que el *Fermín Revueltas* de Judith Alanís (1984) llamara la atención sobre ellas. Hubo, no obstante una excepción, excepción que explica en gran parte la razón de este extraño olvido: Manuel Maples Arce, que en los años sesenta reivindicara esta faceta creativa de Fermín. Nuevamente la fortuna histórica de la xilografía y la del Estridentismo aparecen unidas, por eso el descubrimiento de la primera va de la mano del redescubrimiento del segundo. Por eso quizás Judith Alanís sólo pudo escribir su libro sobre Revueltas después de haber organizado una exposición sobre el Estridentismo (Ciudad de México, 1983). Ambos descubrimientos tuvieron lugar en un momento en el que el enorme peso del muralismo y de la llamada Escuela Mexicana de Pintura había ido relativizándose con el tiempo. Un momento en el que los historiadores y críticos iniciaron la tarea de reconstrucción de la historia del arte mexicano de los veinte y treinta a partir de la toma en consideración de grupos y figuras que habían sido relegados y ocultados por la historia oficial. El giro impuesto por el libro de Alanís tuvo su continuación en la década siguiente en el artículo de Laura González Matute y Sofía Rosales (1993) en el que se propone una relectura de la obra de Revueltas desde la óptica de su participación en los otros dos principales movimientos alternativos al muralismo: las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el grupo ¡30-30!

En este punto, se hace necesaria una segunda aclaración de índole metodológica. Hemos elegido la estrategia de analizar la obra de Revueltas a partir del estudio de la recepción crítica de sus exposiciones, y de acuerdo con ello deberíamos tratar su obra gráfica en los epígrafes dedicados a la crítica de los años 80 y 90. Sin embargo, nos ha parecido necesario respetar el orden cronológico de producción de la obra y por ello analizamos en este punto al Revueltas treintatreintista. No obstante, el análisis que aquí se lleve a cabo será continuado en los epígrafes correspondientes a estas dos últimas décadas. La recepción contemporánea de las exposiciones treintatreintistas no concedió importancia a sus aportaciones estrictamente plásticas, al abstraccionismo de algunas xilografías o a las aportaciones para la renovación del diseño gráfico, sino que se centró en el comentario de las implicaciones políticas de las

propuestas del grupo. El análisis de la hemerografía de la época, llevado a cabo por Laura Gonzalez en el catálogo de la exposición de 1993, muestra cómo la preocupación fundamental fue el papel de ¡30-30! en la lucha política por la dirección y renovación de la academia y en las pugnas entre Toussaint, Ramos Martínez, Ramón Alva de la Canal, que llegó a ser el candidato del grupo, y Diego Rivera, que fue nombrado director de la escuela tras la dimisión de Toussaint en agosto de 1929. Esta solución final del conflicto venía a significar, en cierto modo, un éxito para el grupo, ya que la propuesta de Diego recogía buena parte de las reivindicaciones de los treintatrentistas. Cuando en el contexto de este enfrentamiento político-ideológico se abordan cuestiones referidas a la plástica, se insiste en la defensa del grabado, frente a la pintura de caballete, por el hecho de que el primero, cuya práctica estaba vinculada a la reforma pedagógica de las EPAL, propugnaba un arte mucho más próximo a las clases populares, menos académico y más cercano a los intereses políticos del proletariado. La pugna entre la academia y la vanguardia se materializa entonces como alternativa entre el grabado (y también la talla directa de la escuela fundada por Gabriel Fernández Ledesma) y la pintura de caballete.

Fermín Revueltas participa en todas las exposiciones celebradas por el grupo ¡30-30! lo que implica un compromiso indiscutible con el mismo. A pesar de ello, parece que no asumió un protagonismo como el de Fernando Leal, auténtico intelectual del grupo y responsable, con toda probabilidad, de la redacción de la mayoría de manifiestos 30-30, o como el de Ramón Alva, quien escribe varios artículos para la revista del grupo, diseña algunas portadas y es propuesto como candidato para la dirección de la escuela. Un breve repaso de las firmas al pie de la correspondencia del grupo, recogida en el magnífico catálogo de la exposición de 1993, muestra que Fermín, en comparación con sus compañeros, fue poco activo en las tareas políticas y de organización. De hecho surgieron diferencias políticas entre los componentes del grupo que en algún momento llegaron a hacerse irreconciliables. Así ocurrió a la altura del mes de noviembre de 1928, fecha en la que se publicaron el cartel *Protesta de los artistas revolucionarios de México* y el *4º Manifiesto treintatrentista*. El primero anunciaba una crispación política en el interior del grupo al calificar de traidor a todo artista que entorpeciera la marcha renovadora de la cultura. El segundo cumplía las amenazas haciendo pública la depuración política del grupo. Eran expulsados Fermín Revueltas, Martí Casanovas, Rafael Vera de Córdova, Juana y Cristina García de la Cadena. Las acusaciones fueron las de "neoacadémicos" y simpatizantes del movimiento cristero y de la Asociación Popular Revolucionaria (APRA). El motivo de esta escisión política es difícil de precisar y responde a oscuras motivaciones partidistas relacionadas con las

batallas internas en el Partido Comunista Mexicano y son también reflejo de las controversias en el seno de la Internacional Comunista por dirigir el movimiento revolucionario en Sudamérica (Sandinismo, diferencias en la estrategia de oposición al régimen cubano, controversias entre Julio Antonio Mella y Raúl Haya de la Torre. En todo caso, la oposición entre Revueltas y sus viejos camaradas estridentistas no fue rotunda, como lo demuestra el hecho de que continuara participando en las exposiciones del grupo y de que las publicaciones treintatrentistas no arremetieran contra él como lo hicieron contra Martí Casanovas. Pasado el enfrentamiento de noviembre de 1929, Revueltas participa también en la que debemos considerar última exposición del grupo 30-30, la titulada *Exposición de la vida en el Café*, celebrada en el Café Uruapán (conocido también como Café de Chinos) e inaugurada el 1º de abril de 1930 por Maples Arce. En ella expone una única pieza, la acuarela titulada *La niña que toma café* (desaparecida). La exposición estaba compuesta por acuarelas y dibujos, algunos realizados sobre servilletas de papel u hojas sueltas, realizadas por los treintatrentistas mientras participaban de las charlas y discusiones bohemias del café. Inaugurado e inspirado por Maples, el Café de Chinos se convirtió en sede del recién creado *¡30-30! Club de los Artistas y Escritores de México*. Con su participación entusiasta en el proyecto, los artistas del *¡30-30!* reafirmaban su simpatía con el Estridentismo y reanudaban su colaboración con los poetas del grupo. A pesar de que *¡30-30!* había sido una plataforma de expresión y de organización exclusivamente reservada a los artistas plásticos, su último acto público explicita su cercanía con los presupuestos de los poetas estridentistas y funda un *club* integrado por artistas y escritores. En lo que respecta a Fermín Revueltas, su participación en el *club* reafirma la influencia constante en su trayectoria artística del Estridentismo. Así lo confirma también la exposición *Revueltas, Alva, Méndez* celebrada en las oficinas de la cervecería "Carta Blanca", el mismo local en el que se celebrara la primera exposición treintatrentista, en 1932. Desaparecido oficialmente el movimiento *¡30-30!* pervive en esta exposición que fue, como la de *La vida en el café*, presentada por Maples. No es por ello casual que en sus memorias (1967, 134) Maples aune en su recuerdo la exposición del Café de Nadie de 1924, la del "café de chinos" de 1930, y la 1932. Todas ellas giraron en torno al café, una de las metáforas preferidas del Estridentismo y eran protagonizadas por el mismo grupo de amigos. Pueden considerarse, pues, como exposiciones estridentistas. La de 1932 debe considerarse, por tanto, como la última exposición treintatrentista y también como la última exposición estridentista. Fermín Revueltas participó en estos tres episodios de la historia de los cafés estridentistas que es la historia del Estridentismo y su obra estuvo del principio al fin fuertemente ligada a ella.

Después de las exposiciones llevadas a cabo por el grupo ¡30-30!, los grabados treintatreinistas de Revueltas sólo han sido exhibidos en 1993 con ocasión de la muestra ¡30-30! *Los pintores contra la Academia 1928*, celebrada en el Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. En la misma se expusieron el dibujo *Viva el 30-30*, probablemente un boceto para algún cartel estridentista similar a la xilografía con el mismo título de Fernando Leal, y nueve grabados en madera elaborados por Fermín cuando formaba parte del grupo. Todas estas xilografías pertenecen a la colección de Fernando Leal Audirac y no habían sido expuestas con anterioridad, lo que sin duda posibilitó un acercamiento a la obra de Revueltas desde un nuevo punto de vista. Se muestran *Arquitectura*, *Composición*, *Composición abstracta*, *Conservadores conservados*, *Cholula*, *La ciudad* [Lámina 16], dos con el mismo título de *Motivo abstracto* y *Velorio obrero*, todos ellos producidos en los años 1928 y 1929 a excepción del último, de 1924. En estas obras se recoge una buena parte de la gráfica producida por Revueltas al amparo del ¡30-30!. Sabemos de la existencia de algunas otras, de muy difícil localización, que aparecen en el catálogo de la exposición del grupo en la Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, celebrada en Ciudad de México en abril 1929. En el mismo aparecen ocho títulos y algunos de ellos, que no coinciden con los anteriormente citados, deben corresponder a obras desaparecidas. Este es el caso de los titulados: *Iglesia* (1928), *Exposición* (1928) y dos más también con el título de *Motivo abstracto*, con lo que la serie así denominada debía comprender al menos cuatro xilografías. El catálogo de las obras incluye el precio de las mismas (todas a diez pesos excepto *Iglesia* a ocho y *Velorio obrero*, que aparece sin precio por tratarse de una prueba única fuera de venta). Todas las xilografías de la muestra del 29, no sólo las de Revueltas, se pusieron a la venta con una tirada de cincuenta ejemplares firmados por los artistas. Para realizar esta exposición los miembros del grupo pudieron disponer de los medios técnicos de la imprenta del museo, lo que les permitió una tirada múltiple a diferencia de lo que ocurría en exposiciones organizadas con los propios medios del grupo, tan pobres que, en muchas ocasiones, se hacía una única estampación por cada plancha, realizada manualmente, sin tórculo, imprimiendo el papel con procedimientos tan simples como un simple rodillo de mano o incluso un peine, y haciéndolo sobre papel de periódico o de envolver.

Los grabados en madera de Revueltas son de composición marcadamente abstracta, llegando en algunas ocasiones a eliminar cualquier referencialidad y se anticipan a las viñetas realizadas posteriormente para *Crisol*. Son de inspiración constructivista y la mayoría de ellas respetan el mismo esquema

formal básico: se organizan en torno a un centro, muchas veces virtual, a partir del cual se disponen los elementos de la composición, generalmente círculos o arcos dispuestos de forma concéntrica o planos dispuestos en sentido oblicuo. Los vértices de estos rectángulos confluyen en el mismo centro que los radios de los círculos y arcos. Un ejemplo representativo de este esquema lo encontramos en *La ciudad*.

En esta xilografía, se superponen distintos planos alternando el blanco y el negro, algunos son de forma rectangular y parten del centro de la composición, configurado por un rectángulo en negro dentro del cual se inscriben a su vez dos semicírculos en blanco. Sucesivas curvas concéntricas se disponen radialmente a partir de ese mismo centro, del que parte también un tercer elemento de la composición en forma de estrella, cuyo brazo inferior marca una diagonal que cruza el centro y se prolonga en el vértice del cuadrante inferior izquierdo, que se convierte así en un eje central de la composición. Este esquema compositivo es similar al utilizado en gran parte de las viñetas de *Crisol*, aunque presenta algunas diferencias menores, resultado de las distintas técnicas utilizadas y de los distintos géneros a los que pertenecen una y otra. Las viñetas son, generalmente, figuras aisladas, mientras que en los grabados la composición se complica al incluir diversas formas que deben interrelacionarse. Por otro lado, las xilografías presentan características propias del material utilizado, que no aparecen en las viñetas: mientras que en éstas las líneas son de un perfecto dibujo, en los grabados son más toscas y el trazo adquiere cualidades expresivas y gestuales; mientras que en las viñetas las manchas de tinta son homogéneas y la contraposición entre el blanco y el negro es perfecta, en las xilografías aparecen zonas donde el contraste entre el blanco y el negro se equilibra en un efecto de sombreado o de claroscuro mediante el procedimiento del raspado de la plancha que aprovecha las betas de la madera para producir un efecto táctil.

Al mismo tiempo, estas composiciones de Revueltas muestran una deuda, a mi modo de ver evidente, con algunas viñetas e ilustraciones de Ramón Alva de la Canal para la revista *Horizonte*. Tal es el caso de la que acompaña el poema de Kyn Tanilla "**¡Oh Ciudad INFANTIL!**" en la que las líneas marcadas por el tendido eléctrico se disponen radialmente y en donde una de ellas, continuada por la marcada por uno de los edificios, se convierte en eje de la composición, cruzando el cuadro en una diagonal perfecta. También podemos encontrar similitudes con una de las ilustraciones de Roberto Rivera para *Horizonte* (**R. Rivera, Horizonte n°1**) en la que el concepto mismo de horizonte, el sol y las nubes, se reinterpretan siguiendo este mismo esquema radial, con un círculo central del que irradian planos triangulares y círculos concéntricos. El esquema

aparece otras veces en forma más abstracta y geométrica como es el caso de la viñeta de Alva para *Horizonte* (nº1) en la que un motivo figurativo, la caracola, se mezcla con formas geométricas, el triángulo y el semicírculo. Algo similar aparece en la ilustración de Alva para *Horizonte* (nº 2), en la que la cabeza y los bigotes del gato tienden poderosamente a adoptar formas regulares. En un segundo paso hacia la abstracción geométrica, encontramos otras viñetas de Alva (nº 3, nº 4) compuestas a partir de perfectos triángulos organizados en torno a un vértice, punto central de la composición en el que confluyen las diagonales de fuerza. Los elementos de la composición van así simplificándose al máximo sin dejar de rememorar de algún modo las composiciones más representativas, en las que reconocíamos edificios, calles, discos solares u ondas de radio. Tal es el caso de la composición nº 4. Pero las tres viñetas en las que la similitud entre Revueltas y Alva se hace más evidente son la de Revueltas que hemos titulado a efectos de reconocimiento nº1 y las de Alva tituladas *Ciudad en V*, (1927) y nº 5. *Ciudad en V* puede considerarse como ilustración perfecta para las metáforas estridentistas del vértice y de la esquina: dos edificios reducidos a líneas oblicuas que transmiten una sensación de movilidad convergen en un vértice, el centro convertido en antena irradiadora, en foco difusor. La siguiente viñeta de Alva parece la reinterpretación directa de la anterior, la misma imagen reducida a sus componentes fundamentales, depurada de todo elemento denotativo; la metáfora del vértice desprendida del motivo del edificio. También la viñeta de Revueltas parece una variante del mismo esquema constructivo que en Alva se depuró hasta la absoluta abstracción.

Encontramos este esquema constructivo en la inmensa mayoría de los viñetas y grabados del grupo y podemos considerar la xilografía sin firma que anuncia la exposición del mismo en Puebla, en septiembre de 1928, como una de sus formulaciones prototípicas. Presenta un catálogo casi completo de los temas preferidos por los estridentistas y treintatreintistas, edificios modernos, contrastes entre éstos y los coloniales (cúpulas y linternas de iglesias) característicos de la etapa xalapeña, referencias a las obras de ingeniería moderna como en el caso del puente que aparece en el ángulo superior derecho, un motivo que Jean Charlot había tomado de algunas fotografías de Weston (E. Weston, *Acueducto de los Remedios* y Jean Charlot, xilografía para *Urbe* de Maples Arce, ambos de 1924). También en lo formal esta xilografía responde al esquema mencionado: círculos concéntricos dispuestos en un ritmo de crecimiento, un centro virtual al que van a parar las oblicuas de los dos laterales superiores (la formada por el edificio y la marcada por las nubes que cruzan el puente) y en el que se produce la intersección entre los círculos de la parte

inferior. Por otro lado, se recurre a los mismos efectos de ritmo mediante la alternancia de las manchas en negro con los espacios en blanco y por la repetición pareada de formas geométricas como los arcos del puente y de las ventanas o de las estructuras escalonadas. Este cartel, en el que se integran de forma un poco torpe y precipitada las imágenes y los rótulos, y en el que los marcos recurren a motivos tipográficos muy convencionales y abiertamente contradictorios con el estilo de la imagen central, constituye, si bien no un ejemplo estético y técnicamente logrado, si una muestra espontánea de los recursos propios de la gráfica treintatrentista, continuadora de la estridentista.

De todos estos grabados y viñetas de diversos autores nos interesa remarcar especialmente que su esquema formal es absolutamente coherente con algunas de las imágenes preferidas por los estridentistas, o incluso, podríamos decir, es expresión perfecta de la estética del grupo. Los títulos de algunos poemas de los estridentistas pueden valer como prueba: "prisma", "flores aritméticas" y "todo en un plano oblicuo" son algunos de los incluidos en *Andamios interiores* (Maples, 1922); "esquina" se titulaba el poema que daba nombre al primer libro de List (1923) y que recogía también uno titulado "ángulo"; *El viajero en el vértice* fue el título de otro libro de List (1926). En definitiva, creo que podemos afirmar que el constructivismo de la plástica de Fermín es deudor de la estética estridentista o también que las influencias constructivistas que recibió fueron coherentes con los presupuestos estéticos del Estridentismo. La imagen del vértice, esquema básico con un centro a partir del cual se despliega el espacio siguiendo líneas oblicuas, es la metáfora más recurrente en los poemas estridentistas y también la estructura organizativa de la gráfica estridentista. Hemos señalado las similitudes entre las viñetas y grabados de Revueltas y Alva para marcar alguna de las líneas posibles en las que fue desarrollándose este constructivismo; lo mismo debemos hacer ahora en el caso de las similitudes entre algunas portadas de Revueltas, de Alva de la Canal y de Jean Charlot.

Compararemos la portada de Alva para el número dos de ¡30-30!, la portada de Charlot para *Esquina* de List Arzubide y dos de Revueltas: la del único número de *Irradiador* que conocemos y la del número 60 de *Crisol* (diciembre de 1933). [Lámina 37] Las portadas de *Esquina* y de *Irradiador* son ambas de 1923 y presentan características formales similares, particularmente en lo que respecta a la organización del espacio en franjas horizontales. En la central se sitúa la imagen y las de los extremos son destinadas a las letras. En el extremo superior aparecen dos franjas, la primera para el título de la publicación y la segunda para el autor, el subtítulo o el consejo de redacción. Bajo la imagen

aparece otra destinada a los créditos. Este procedimiento, que continuará siendo usado por Revueltas en las portadas de *Crisol*, suponía en el México de 1923 una absoluta innovación por la integración de la tipografía en la composición. Las franjas formadas por las líneas de títulos pasan a jugar un papel fundamental en la construcción de la portada, particularmente en el caso en que, como en la de *Irradiador*, los planos formados por las diferentes filas de letras se remarcan con líneas horizontales que explicitan el esquema compositivo. También ocurre así con el número tres de la portada de *Irradiador*, que deja de ser un simple dato para alcanzar la máxima dignidad, puesto en pie de igualdad con la foto y ocupando la parte central de la composición. Judith Alanís (1984) ha señalado la influencia del Constructivismo Ruso en el diseño gráfico de Revueltas, nosotros podemos considerar ésta su primera portada como prueba de ello y de que también Charlot, y probablemente el resto de los estridentistas, están trabajando en 1923 bajo esta influencia. La misma se hace evidente en la portada de Charlot para *Esquina*, que presenta similitudes evidentes con un cartel publicitario de Maiakovsky y Rodchenko para el Sindicato del Caucho de 1922, en el que el texto de Maiakovsky dice: *no hay ni ha habido nunca chupetes mejores. Querrá chuparlos hasta la vejez*. La influencia de éste cartel, que por otra parte muestra que los estridentistas estaban bastante al día, se hace evidente en la distribución de la imagen y de las letras en franjas horizontales y, en el caso de la portada de *Esquina*, en el uso de dos tintas y de dos cajas que enmarcan algunas palabras extendiendo la mancha hasta los extremos, recursos que remarcan la estructura en planos horizontales. Pero si la estructura compositiva de las páginas de *Irradiador* y de *Esquina* delatan la influencia del Constructivismo Ruso, las imágenes remiten a influencias diversas. En el caso de Revueltas se trata de una foto de E. Weston, amigo y colaborador de los estridentistas, participante en la exposición del Café de Nadie de 1924, un artista que compartía con ellos la admiración por la arquitectura y el paisaje industriales. La portada de Charlot propone una interpretación de la imagen estridentista de la esquina que presenta similitudes notables con los esquemas compositivos que anteriormente hemos analizado en xilografías de Alva y Revueltas. La esquina es llevada al centro de la composición y convertida en centro-vértice del que parten o en el que convergen líneas oblicuas dispuestas radialmente; pequeños rectángulos representan edificios y delimitan planos que se organizan en sentido vertical u oblicuo, y se producen efectos de ritmo mediante la alternancia, el crecimiento, la repetición y juegos de contraposición entre dos tintas⁴⁵. El mismo esquema de composición radial a partir de la diagonales descritas por los edificios y de

⁴⁵La esquina como referencia temática y como metáfora, y el vértice como esquema formal aparecen también en las portadas de Leopoldo Méndez para el número (.....) de *Horizonte*.

ritmo a partir de la repetición y de la contraposición blanco-negro reaparecen en muchas de las ilustraciones de Revueltas para las portadas de *Crisol*, como es el caso, por ejemplo, de la del número 60; una composición en la que aparece también una de las constantes características de los grabados de Charlot que veíamos en *Esquina*, la presencia de pequeñas siluetas humanas que contrastan con la grandeza de los edificios.

Si comparamos ahora la portada de Alva de la Canal para el número 2 de *¡30-30!* y las de Revueltas reconocemos también similitudes notables. La estructura compositiva se complica y la franja central, que ya en la portada de *Irradiador* aparecía dividida en dos, vuelve a presentarse. La mitad de este plano central es ocupado por una ilustración, mientras que la otra lo es por letras o números. Ahora, sin embargo, la estructura se hace más compleja al introducir el sentido de la vertical, señalada por las imágenes mismas o por las letras dispuestas una encima de la otra. Sin abandonar el esquema constructivista, la composición alterna los planos horizontales con los verticales y sigue remarcándolos con gruesas líneas que delimitan los elementos principales. Nuevamente, las similitudes se dan no sólo en la composición, sino también en las ilustraciones. Si la portada número 60 de *Crisol* mostraba un parecido evidente con la de Charlot, la de Alva para *¡30-30!* incorpora una composición abstracta muy similar a las expuestas por Revueltas en la Carpa Amaro y en la Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Los recursos de la xilografía están puestos al servicio de las leyes de la composición: superficies triangulares o redondas ordenadas radialmente en torno a un centro que a veces, como el la portada de Alva, se desplaza hacia uno de los extremos, ritmos muy rápidos mediante el juego del blanco y negro, raspaduras o punteados que exploran esa misma contraposición sombra-luz.

En las xilografías expuestas en la muestra del 93 destacan también las similitudes, como por ejemplo, entre la titulada *Conservadores conservados* (1928) y las ilustraciones de Leal para los manifiestos 30-30 primero y tercero. En estos carteles bichos y animalejos ilustran *una clasificación zoológica y entomológica de todos los repugnantes bicharracos académicos*; fetos deformes en tarros de cristal llenos de formol; burros y cerdos que representan a profesores y académicos. La xilografía de Revueltas recurre nuevamente a la imagen del cuerpo deforme conservado en formol y al juego de palabras: conservadores conservados, conservadores que para conservarse se disfrazan, pero que siguen representando a la reacción. Este es el único grabado de los expuestos que rompe la tendencia a la abstracción para adoptar la ironía de

Leal, continuadora de la tradición satírica de Posada y convertida ahora en arma contra la pintura académica.

2.2.3. Década de los treinta: exposiciones.

Los cinco años de la década del treinta vividos por Revueltas fueron de intenso trabajo en campos diversos. La mayor parte de éstos habían sido abiertos en la década del veinte; así, por ejemplo, la gráfica, la pintura de caballete y el género de actividad que podríamos denominar político-artística, presente siempre en la producción de Revueltas y desarrollada especialmente a partir de su participación en el grupo *¡30-30!* También había incursionado en el campo del mural en 1922, pero esta parcela de su trabajo queda aletargada durante unos años para renacer con especial fecundidad en los treinta diversificándose en dos ámbitos: el de la pintura mural y el de los vitrales. La obra de caballete sigue fiel en términos generales a su *planismo*, perfeccionando su dominio del color tanto en la técnica del óleo como en la de la acuarela. Su obra gráfica crece considerablemente, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo y se desarrolla en un sentido que tiende paulatinamente a la abstracción. Por último, el activismo político-artístico se convierte en la ocupación principal y determinante de Revueltas, reflejándose también en el resto de las parcelas que convencionalmente hemos diferenciado, pero que formaron parte de un proyecto artístico, político y vital orgánico y coherente. Revueltas tomó parte en diferentes plataformas de actividad política siempre desde su condición de artista plástico, pero íntimamente imbricadas también con el trabajo político del Partido Comunista Mexicano, del que fue miembro activo y con el que colaboró entusiastamente animado quizás por su amistad con Siqueiros. Tras la irrupción violenta del grupo *¡30-30!*, y durante el período de 1928 a 1930, Revueltas se integra en las Misiones Culturales, un movimiento apoyado por el gobierno con la finalidad de llevar al mundo rural e indígena la revolución cultural y artística. El proyecto, obviamente, era coherente con la trayectoria de Revueltas, con su participación en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y con los ideales del Estridentismo y el Treintatrentismo; podía ser, por tanto una tarea apasionante para Revueltas y sus compañeros. Sin embargo, las Misiones Culturales tuvieron otros efectos que, buscados o no por el gobierno, supusieron la disolución de un grupo tan molesto como lo fue *¡30-30!* El grupo fue disuelto y sus componentes diseminados y alejados de la capital de la república, mientras que las reivindicaciones sindicales o profesionales del movimiento fueron resueltas sólo de forma momentánea e insatisfactoria. Los integrantes del *¡30-30!* se vieron embarcados en diversas tareas educativas y sociales (escuelas de pintura en provincias muy alejadas de la capital, campañas de alfabetización o de diversas tareas de publicidad y propaganda del gobierno, etc) que les distraían de la elaboración de su propia obra. Finalmente, las condiciones de vida de los pintores en estas Misiones Culturales fueron muchas

veces extremas y, en el caso de Revueltas, llegaron al extremo de tener que desplazarse a Ciudad de México con su familia enferma, abandonando el largo peregrinaje por diversos estados del país. No obstante, Fermín emprendió la tarea de forma decidida y provechosa a juzgar por la enorme cantidad de obra producida en esas fechas y desgraciadamente perdida: proyecta y lleva a cabo la transformación de la catedral de Villahermosa en un teatro (transformación que se perdió tras la restauración del culto en la iglesia), construye teatros al aire libre en los poblados de Calquini y Macuaspana (Estado de Tabasco), participa en la elaboración de carteles para los primeros censos electorales en un proyecto dirigido por Juan de Dios Bojorquez, y finalmente consigue numerosos contratos de obra monumental o mural en provincias (proyecto para el monumento al Héroe Nacozari en Sonora, junto con el escultor Ignacio Asúnsolo; mural para la Sala de Conferencias Agrícolas de Cuernavaca, Morelos, en la iglesia de Gualupita, también destruidos con la restauración del culto; decoración de la biblioteca de la casa del general Cárdenas en Pátzcuaro, Michoacán; dos óleos de gran formato para el Palacio de Gobierno de Morelia, Michoacán). En definitiva, toda esta actividad y la obra plástica resultante del período de Misiones Culturales, fue obra de encargo y que, aunque acorde con el compromiso político de Revueltas, no constituye una parte significativa de su creación. Si lo fueron, sin embargo, otras actividades políticas y culturales de Fermín que no estuvieron sujetas a las imposiciones del estado o de las instituciones o personas que las encargaron, sino que surgieron de la propia iniciativa y del compromiso personal del artista. Así fue en el caso de su participación en el Bloque de Obreros Intelectuales, grupo con el que colaboró realizando las ilustraciones de algún libro, o en la edición de *Crisol Revista de crítica*, que dirigió en 1933 y en donde la estética del Estridentismo encontró continuidad.

La producción gráfica, la muralista y la de caballete durante la década de los treinta tiene la entidad suficiente como para requerir de un tratamiento particularizado. Comenzaremos por analizar esta última.

En 1932 y ya de regreso en Ciudad de México tras el exilio que supuso su participación en Misiones Culturales, Fermín participa en una exposición colectiva que supuso la resurrección pública de tres pintores que habían iniciado su amistad en los tiempos de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac y que habían continuado trabajando unidos en los ideales estridentistas durante toda la década. Fue la exposición titulada *Méndez, Alva, Revueltas*, celebrada en la Galería Excelsior de Ciudad de México, la misma

que, con el título *Revueltas, Alva y Méndez*, se exhibió después en las Oficinas de la Carta Blanca de la misma ciudad.

De la primera de ellas encontramos noticias en el diario *Excelsior*, patrocinador de la muestra, que publica el 27 de mayo de 1932 un artículo sin firma titulado "El día 27 será la reapertura de la Galería Excelsior". Por lo anunciado en el mismo, la muestra recobraba la puesta en escena de las viejas reuniones estridentistas puesto que la inauguración había de incluir una conferencia de J. M. González de Mendoza, quien se esperaba diera cuenta de las últimas novedades literarias y artísticas europeas. Recién llegado a México tras sus *labores de propaganda mexicana, colaborando en revistas francesas, españolas, suizas y belgas*, González parecía estar en condiciones de realimentar el interés por lo europeo que caracterizó siempre a los estridentistas. Pero además, recuperando también una innovación estridentista, la conferencia había de ser transmitida radiofónicamente junto con un concierto a celebrar en la galería con motivo de la inauguración. A cargo del Cuarteto Clásico del Conservatorio, y según se anuncia en *Excelsior*, el concierto *ejecutará las últimas obras del maestro Silvestre Revueltas y el poema a cuatro voces de Manuel Maples Arce*. Silvestre Revueltas, Maples, la vanguardia europea, la pintura de Fermín Revueltas, Méndez y Alva y todo ello transmitido en la radio: la resurrección del Café de Nadie.

El catálogo de la muestra en las oficinas de la Carta Blanca incluye un texto de presentación a cargo de Maples Arce en el que propone la contraposición entre dos cualidades de Revueltas, *la amplitud de su forma y la dialéctica profunda del color*. Como se recordará la dialéctica entre forma y color era el esquema fundamental que Maples proyectaba sobre la obra de su amigo y que en su libro de memorias se aplicaba a los tiempos en que iniciaron su relación. Esta pareja conceptual aparece por primera vez en el catálogo de 1932, y como en el texto de 1967 que recordaba la estancia de Maples en Milpa Alta, aparece ligada al trato directo con el pintor en el momento en que crea:

Quien lo ha visto dibujar sólo conserva la visión del movimiento con que ejecuta su trazo, y esta operación misteriosa trasciende a la realidad que nos ha creado su plástica. Las figuras, los paisajes, la luz misma de los cuadros de Revueltas nos traen el recuerdo de una geografía poética inédita, en que nos revela la visión extraña y movable de los trópicos, y cuyas formas siempre cambiantes parecen modelarse bajo el ímpetu de su personalidad.

Maples ve en la pintura de Revueltas el cumplimiento de su misma aspiración poética: una nueva realidad resultado del cruce entre la visión interior del artista y la realidad exterior. Es por ello quizá que utiliza un término, *lirismo*, que aparecerá también en la crítica de Carlos Mérida a la misma exposición, un término cuya interpretación se convertirá, a mi modo de ver, en pieza clave para la crítica de la pintura de Revueltas.

Carlos Mérida comenta la obra de Revueltas en la exposición colectiva en un texto titulado "Fermín Revueltas", que publica en el *Boletín de Carta Blanca* de 1932⁴⁶. Recurre a los tópicos utilizados por Molina y Maples, calificando su pintura de *exuberante y fogosa*, nacida de la *exaltación* y de lo *apasionado de su impulso*. Utiliza el mismo concepto que Maples, el *lirismo* de Revueltas, pero para deslizar a renglón seguido una primera crítica:

Revueltas es un temperamento lírico: su pintura es como una prolongación de una interjección. Alegre grito, claro, alto, con esa gravedad un tanto romántica de su elocuencia.

La objeción de Mérida a Revueltas se concreta al recurrir a la contraposición, ya esbozada por Maples, entre el brillante uso del color y la ausencia de rigor formal o constructivo en sus cuadros. El defecto de Fermín es la debilidad estructural:

Su color es armonioso, fecundo en matices siempre cálidos, sentimos la desbandada de su lirismo, que pierde en parte su eficacia por la carencia de dominio sobre su impulso súbito. Al entusiasmo que parece haberle causado el motivo que originó la obra, falta una estructura mental que encauzara su desbordamiento. Por ello, su obra nos parece fragmentaria, con grandes contrastes: hermosos fragmentos cerca de otros que se desvalorizan ante la presencia de aquella lograda perfección.

La personalidad de Fermín se convierte así en origen último de las virtudes de su obra, pero también de sus defectos; la emoción conlleva también la irreflexión y el efecto lírico del color se afirma a costa del rigor en la composición y en la selección de los motivos. La de Mérida es la primera objeción que los críticos plantean a Revueltas o, quizás, la única expresión clara de un reproche que estaba ya detrás de los elogios de Maples. Elogio o

⁴⁶El mismo texto apareció posteriormente en *Mexican Life*, México, 1934.

reproche, lo importante es que Maples y Mérida comparten un mismo esquema interpretativo para la obra de Revueltas, el modelo dual que contrapone color y estructura, impulso emotivo y debilidad en la construcción. Maples encontrará el equilibrio entre ambos aspectos en los paisajes de 1933, mientras que Mérida preferirá la obra mural de Revueltas de principios de los 30. Piensa que los murales del Banco Nacional Hipotecario, de los locales del diario *El Nacional* o de la Secretaría de Obras Públicas compensan la aleatoriedad de sus obras de caballete al marcarle estrictas exigencias en la selección de sus motivos. Tratando temas como la electricidad, la fuerza hidráulica o la naturaleza domesticada por el hombre, Revueltas encuentra, a juicio de Mérida, motivos que permiten sujetar su impulso del mismo modo que la tecnología moderna encauza y domina la fuerza de la naturaleza. Mérida prefiere en suma estos temas que él mismo califica como *alegorías románticas y tradicionales*, en lo que parece una defensa del código alegórico e iconográfico del muralismo. A mi juicio, es este prejuicio el que enturbia en cierto modo la opinión de Mérida, sin que esto reste justeza a su intuición; la de que efectivamente existe una tensión compleja entre dos tendencias esenciales a la obra de Revueltas. El análisis de esta tensión interna será retomado, como veremos, por la crítica en los años sesenta y nuevamente en los ochenta.

Respecto a la exposición del 32, hubieron algunos otros comentarios en la prensa mexicana que poco añaden a lo expuesto. Éste es el caso de las notas críticas aparecidas en *El Universal* (1-7-1932) y *El Nacional* (12-6-1932) en las que se anuncia el encargo que el diario hiciera a Fermín para decorar el *hall* del edificio y a Fernando Leal para decorar su biblioteca.

La segunda exposición de Revueltas en la década, también colectiva, se celebró en la Galería de Arte Mexicano, Ciudad de México en agosto de 1933. Participaron Roberto Selva, Fermín Revueltas y Luis Albarrán y Pliego. La muestra es presentada en el diario *El Nacional*, con una nota sin firma titulada "Brillante exposición de tres vigorosos artistas" el 17 de agosto de 1933 y va acompañada por una foto del óleo de Fermín *Indias de Hidalgo*, perteneciente a la serie de paisajes y figuras del trópico. La crítica añade poco a lo ya comentado e insiste en la calidad de la paleta de Fermín que le convertiría en *uno de los mejores en el manejo del color*. Aparecen también algunas noticias sobre la asistencia a la exposición, afirmándose que constituyó un *franco éxito*, con asistencia de un *público numeroso, gustando sobre todo los cuadros de Fermín Revueltas*. El comentarista se detiene brevemente en la descripción de tres de las obras de la serie: *La barranca de Oblatos*, *Danzantes de Yautepec* y *Los Judas*. [Láminas 47, 44, 42] Del primero elogia sus suaves contrastes entre

el azul y el rojo, y del segundo el que *color y movimiento resulten magníficamente armonizados*. Como ocurriera en el caso de Carlos Mérida, el crítico resalta aquí la armonía de color (o los suaves contrastes) y la delicadeza en la conjunción de color y movimiento.

Aparte de estas obras señalada no sabemos qué otras fueron expuestas en esta colectiva, pero si analizamos la producción inmediatamente anterior que se conserva observamos que, efectivamente, presenta una paleta que suaviza los contrastes cromáticos utilizando tonos pastel, con una mancha de color más difuminada y ligera, que en el caso de los paisajes cubre grandes superficies del lienzo, con una luz que tamiza los colores y recrea sombras y claroscuros. Por otro lado, la estructura compositiva tiende a organizarse a partir de planos casi geométricos recortados por finas líneas que delimitan tanto los elementos del paisaje como las figuras. Las acuarelas como *Paisaje de Pátzcuaro* (1930) o *Paisaje del puente de Tehuantepec* (1932 ca) [Láminas, 23, 34] muestran una pincelada muy marcada, dispuesta en largos trazos verticales en el caso del primero y ondulantes en el segundo, donde los colores se difuminan jugando con el blanco del papel. La propia disolución del pigmento en la aguada produce delicados juegos de luz y sombra y una gran riqueza de textura. En el caso del *Paisaje del puente de Tehuantepec*, la pincelada crea un efecto de movimiento en el sentido del cauce de las aguas del río o insinúa el viento que peina literalmente las rocas. En los óleos, y a pesar de las dificultades que para ello impone la técnica, se reproducen también estos efectos de sombra y difuminación del color, como en el caso del paisaje de fondo de *La siembra*. [Lámina 38] También en ellos aparece un marcado movimiento, particularmente en las escenas de actividades agrarias.

La siguiente exposición de Revueltas, esta vez individual y póstuma, se celebra en la sala de exposiciones G.U.I.A., organizada por el departamento de Bellas Artes del 1 al 25 de agosto de 1936. El programa de mano editado por Bellas Artes incluye la reproducción de algunos fragmentos de uno de sus murales y un dibujo en el que aparecen los motivos más recurrentes en la gráfica de Fermín: chimeneas, grúas, andamios y obreros, en la línea de su conocido *Andamios exteriores*. No tenemos noticia de lo que se expuso, aunque cabe sospechar que se trató de una muestra antológica que recogía obras de distintos períodos. El programa de la exposición nos da, sin embargo, información referente a las opiniones de los críticos con motivo de este primer balance tras la muerte del autor. Se incluye una selección de citas de diversos críticos que constituye una antología perfecta de los mejores elogios a la obra del pintor.

Djed Borquez, pseudónimo de Juan de Dios Bojorquez, quien había invitado a colaborar a Fermín en la campaña de carteles para la realización del censo electoral en 1930, integra al pintor en el selecto grupo de *los cuatro grandes artistas surgidos de la Revolución Mexicana*: Orozco, Rivera, Revueltas y Siqueiros (Borquez no hace más que añadir a Siqueiros en la lista anteriormente propuesta por Molina). Pero Revueltas no sólo pertenece al grupo, es además *el más sincero de todos*. La sinceridad y el carácter rebelde de Fermín son también los tópicos que se recogen en la cita de Aristeo Martínez de Aguilar, quien afirma que:

Dentro de la Escuela Moderna de nuestra pintura, Fermín Revueltas descolló por la vida y la fuerza que supo imprimir a sus obras. La originalidad de su carácter, siempre rebelde, está enmarcada en sus cuadros.

También M. D. Martínez Rendón remarca la originalidad de Fermín, *uno de los supervivientes de la aplanadora de Rivera*, y destaca su capacidad para crear una visión de lo mexicano peculiar y original. Aunque la originalidad y la no obediencia a preceptiva alguna siempre fueron destacadas por la crítica, Martínez es el primero que las enmarca en el contexto de la imposición del criterio de Diego Rivera. En adelante, la mayoría de los acercamientos a su obra resaltarán esta difícil y encomiable libertad de criterio, síntoma de la pervivencia de una pintura otra, que se mueve en los márgenes de la escuela creada por Diego.

Finalmente, Leopoldo Ramos y Juan Leonardo Cordero, insisten en el dominio del color de Revueltas. El primero le declara *maestro del arte de colorir*, mientras que el segundo propone una lectura de su obra particularmente interesante. De un lado, porque recurre a la contraposición entre color y estructura que antes habíamos establecido como central en la crítica del pintor; segundo porque invierte la tesis de Mérida y Maples para afirmar la primacía de la estructura sobre los efectos de color; tercero porque le califica de constructivista

Por su espíritu vigoroso, calificué desde un principio a Fermín como un pintor de "peso completo". Su obra, más forma que color, más escultura que preciosismo caleidoscópico, denota la presencia de un alma constructiva.

Hemos de subrayar que Cordero afirma haber sostenido esta tesis *desde un principio*, en lo que parece una respuesta a lo que en algunos (Carlos Mérida y Maples) descubrieron recientemente. Frente a la tesis de Maples de que existe una tensión entre color y forma que va desarrollándose en el sentido de la primacía de la última o la de Mérida, que denuncia una falta, Cordero sostiene que la preponderancia de la estructura fue una constante, y lo que era una carencia se convierte en un logro. En definitiva, puede que lo importante no sea validar la justeza de una u otra hipótesis, puesto que, a mi modo de ver, pueden encontrarse obras en uno u otro período de la producción de Revueltas que confirmarían una u otra de las hipótesis: en unas parece primar el color mientras que en otras lo hace la estructura. Las diferencias podrían explicarse a partir de la presencia de motivos y técnicas diferentes. Domina el color plano en los óleos y los juegos de matices y valores en las acuarelas; la obra gráfica y los trabajos en el diseño gráfico son constructivistas y tienden a la abstracción y encontramos el reflejo de ello en algunas obras de caballete; sus vitrales muestran un dominio perfecto de las relaciones entre los colores planos por obvias necesidades técnicas, mientras que las acuarelas y en menor medida los óleos le permiten investigar en otro orden; la presencia de temas maquinistas o de sus característicos andamios imponen el predominio de un orden geométrico, mientras que sus paisajes del trópico le empujan hacia el lirismo. En el fondo, no es tanto la obra de Revueltas la que cambia, sino el punto de vista de los críticos: en una primera fase, y como resultado quizás de la aparición de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y de las investigaciones sobre el color del Dr. Atl y aún antes de Clausell y Velasco, la cuestión principal para la pintura mexicana es el color. Desde este punto de vista, los colores planos de Revueltas son entendidos como una ruptura decisiva con el impresionismo de los ensayos anteriores. En una segunda fase, que podemos detectar muy claramente hacia mediados de los treinta, la cuestión principal para la crítica es la estructura. Quizás la explicación de esto último haya que buscarla en el eco que produce en México la situación en París. Carlos Mérida se ve influenciado por el Constructivismo y sus primeras pinturas cobran una apariencia ingenua y *naif* al compararlas con el geometrismo de los treinta; Germán Cueto, un escultor estridentista, viaja a París en 1928 para integrarse inmediatamente en *Cercle et Carré* y regresar a México convertido en un constructivista incomprendido. La obra de Revueltas es en gran parte, como ocurre siempre, la obra que sus críticos interpretan y su análisis necesita de una historia de sus lecturas.

Después de esta exposición del 36 la figura de Revueltas sufre un largo olvido que sólo se mitigará en 1968 con motivo de la exposición celebrada en Ciudad

de México. En este largo *lapsus*, sólo tenemos noticias de su recuerdo por un artículo que Humberto Tejera publica en *El Nacional*, en agosto de 1938 con el título de "Fermín Revueltas". Se trata de una semblanza del pintor, que repasa su biografía y sus principales obras. Sólo un comentario merece destacarse, el lamento de Tejera por la pérdida de gran parte de la obra de Revueltas. Responsabiliza de ello a la Sra. Peen, *representante de vendedores yanquis*, y, como hicieron otros anteriormente, a la intervención de Francis Toor, una periodista norteamericana del *Mexican Folkways* que seleccionaba obra de jóvenes pintores mexicanos para su exportación a los Estados Unidos. El comentario de Tejera significa la primera llamada de atención hacia el problema de la localización de la obra de Revueltas y ofrece las primeras pistas para encontrarlas:

Cuadros suyos exornaron las residencias del general Calles, de los doctores Vargas Lugo y Martín, del ingeniero Robles y de otros magnates. Pero fue pródigo de ellos también con sus amigos artistas, y no pocos de ellos conservan algunas de sus mejores obras. Excelentes muestras del arte de Revueltas hemos visto, o sabemos que están en poder de los escultores Asúnsolo y Ruiz, de los maestros José G. Nájera y J. Silva Herzog, de Maples Arce y de Fernández Ledesma.(Tejera, 1938)

El tema tratado por Tejera no es en modo alguno menor. Ya el 19 de enero de 1928 *El Universal Ilustrado*, destapaba la cuestión en un artículo sin firma titulado "La exposición de las pinturas que se remiten a Nueva York". El texto da cuenta de una exposición celebrada nada menos que en el patio de la Escuela Nacional de Bellas Artes y organizada por un *delegado del "Centro de Arte " de Nueva York*, con la intención de exponer y vender la obra en la mencionada ciudad. Por lo que se afirma, parece que la obra de Fermín despertó un gran interés y contaba ya con una importante demanda en los Estados Unidos:

Como siempre es al final donde está la fuerza, que aquí se representa con los envíos de Fermín Revueltas y de Diego Ribera (sic); el primero remite esas admirables cosas tuyas, respladecientes de color y vibrantes de luz, que tan alto han colocado su prestigio de maestro, el más joven y el más vigoroso de la nueva generación; sus potentes armonías de color, serán las que más efecto han de producir allende el Bravo. (Universal Ilustrado 19-1-1928)

Sabiendo del éxito de Revueltas en los Estados Unidos el problema consistía en el incierto destino y en la casi segura pérdida que esto significaba, y que empuja al cronista a levantar acta de lo expuesto en la Escuela:

Dada la importancia de las obras que se remiten, y que seguramente no volveremos a ver, porque con toda probabilidad serán adquiridas por los americanos, que con tanto interés las aprecian, damos a continuación ligeros apuntes críticos de los cuadros más importantes... (Universal Ilustrado 19-1-1928)

La profecía de Tejera se vio cumplida y hasta 1968 la inmensa mayoría de la obra de Revueltas permaneció oculta en colecciones privadas. Sólo a partir de entonces comenzó la difícil tarea de su rescate que en gran parte se debe al celo de su hijo, el Ingeniero Silvestre Revueltas y al interés de Fernando Leal, amigo y compañero de Revueltas, por recoger la obra de los pintores estridentistas y diverso material hemerográfico que hoy constituye el valiosísimo acervo de la colección de su hijo Fernando Leal Audirac. La tarea de estos tres hombres ha sido particularmente encomiable, pues, no en vano Maples Arce se lamentaba en 1969 con motivo de la exposición dedicada a Revueltas de la imposibilidad de incorporar a la muestra *La Indianilla*. Debemos a Fernando Leal y a Silvestre Revueltas la deuda de conservar la memoria de una parte del arte mexicano de los veinte que sufrió durante un largo período el desprecio del mercado y de los historiadores.

2.2.4.- Década de los treinta: obra mural y vitrales.

Como ya se dijo más arriba, la producción mural de Fermín Revueltas se inicia en 1922 con su *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, pintado en la Escuela Nacional Preparatoria (San Ildefonso, Ciudad de México). Durante el resto de la década vuelve a los andamios en muy contadas ocasiones y sólo en los treinta la producción mural ocupa una parte importante de su actividad. El motivo de este freno en la actividad muralista y del posterior empuje habría de buscarse en los condicionantes políticos a los que siempre estuvo sujeta la historia del muralismo: tras el impulso inicial debido a Vasconcelos, el patronazgo gubernamental empieza a decaer significativamente con su salida del gobierno (1924), lo que obliga a los pintores mexicanos a buscar otros mecenas y a trabajar con otros soportes que les permitieran encontrar fuentes de financiación alternativas. Paulatinamente, las instituciones privadas como algunos diarios o grandes empresas, y las públicas ajenas al gobierno de la nación, como los gobiernos de los estados, los sindicatos, o las instituciones de enseñanza, se convertirán en promotores de obra mural. Por otro lado, los pintores buscan una salida en la obra de caballete que, dada la debilidad del mercado privado interno, encuentra sus mejores clientes al otro lado del río Bravo. También la producción gráfica, la ilustración de libros y la producción de carteles se convierten en actividades muy importantes sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los veinte. Revueltas participa de todos estos mercados y ensaya en cada una de las técnicas a ellos ligadas. La demanda de murales nunca desapareció, pero fue diversificándose en encargos de los gobernantes de las provincias, antiguos generales revolucionarios en muchos casos, que los encargaban para sus residencias privadas. El catálogo de la producción muralista de Revueltas en la década de los treinta muestra bien a las claras esta diversificación del mercado. Hacia el final de su vida, el artista iniciará una nueva faceta de su producción con los vitrales, un género en el que se especializará y que constituirá su aportación más significativa a la historia de la obra monumental y pública mexicana. Es necesario aclarar que Revueltas, como todos los pintores vinculados al Estridentismo, y a pesar de su abundante obra mural, no fue un muralista en el sentido de que no hubo en él una defensa de este género como el único auténticamente revolucionario, tal como sostenían en la época figuras de la importancia de Diego o Siqueiros. La producción de murales fue una actividad que practicó entre otras, pero su proyecto de arte políticamente comprometido supo también reconocer la importancia de otros medios como la gráfica, la escenografía teatral o el cartelismo. La obra mural entendida siempre como decoración de edificios emblemáticos de uso público estuvo necesariamente a merced de decisiones políticas, pero Revueltas y sus

compañeros estuvieron comprometidos en causas políticas contrarias a los sucesivos gobiernos, tareas de agitación y propaganda, de provocación e intervención directa en los asuntos diarios que necesitaban forzosamente de un medio rápido, barato y eficaz como era el grabado. Su producción gráfica y la importancia de ésta para la recuperación en México de un medio olvidado y menospreciado desde la muerte de Posada es una de sus aportaciones más importantes. Ellos contribuyeron al rescate de una técnica que había de convertirse en una de las más características del arte mexicano contemporáneo.

Durante la década de los veinte y con posterioridad al de la Preparatoria, Revueltas realizó dos murales. El primero realizado al fresco en 1927 en el Instituto Técnico Industrial de México (actualmente Politécnico Nacional. Casco de Santo Tomás) destruído y del que no quedan referencias. Los segundos datan de 1929, fueron realizados al fresco en el Colegio de San Nicolás, Morelia, Michoacán, (actualmente Universidad Nicolaita) y fueron encargados por el general Lázaro Cárdenas. Revueltas recrea en ellos escenas de la historia michoacana, en la primera escenifica el encuentro entre el caudillo indígena Calzorzin y el conquistador español Cristóbal de Olid, quien le rinde pleitesía (*Encuentro de Calzorzin con Cristobal de Olid*); en el segundo, titulado *La batalla del Tzin, Tzun, Tzan*, pone en escena el enfrentamiento armado entre los dos ejércitos. Ambos se organizan a partir de líneas marcadas por las lanzas, flechas y espadas en contienda, líneas que en el caso del primer mural son horizontales y primordialmente verticales, concediendo a la escena un carácter estático y ceremonial, simbolizando el encuentro temeroso y respetuoso entre dos jefes militares y entre dos culturas. La composición se organiza a partir de un eje central vertical ocupado por una pirámide que delimita dos partes iguales en las que se distribuyen los séquitos de los dos caudillos militares. En el segundo mural las líneas de fuerza principales, marcadas también por las armas, son oblicuas e imprimen a la obra un movimiento violento y un ritmo mucho más rápido. A diferencia de lo que ocurría en el primero, aquí las figuras llenan por completo la superficie pintada en una especie de *horror vacui*, y se organizan por grupos a partir de centros de atención delimitados por los escudos de los contendientes, ejes centrífugos de fuerza a partir de los cuales se distribuyen las líneas oblicuas, centros diversos que se ordenan a su vez en torno a un escudo central que organiza la composición. Considerados en conjunto estos murales recrean la contraposición entre estatismo y movimiento a partir de elementos muy simples como son las líneas de las armas. Con el juego entre ellas se producen en los dos murales efectos de ritmo muy marcados aunque con tiempos distintos en cada uno. En ambos la escena representada es un momento puntual, una instantánea

que se lee a un golpe de vista, a la manera de los cuadros históricos del XIX, y, a diferencia de la forma de organización espacio-temporal de los murales de Diego Rivera, no hay en ellos narratividad o temporalidad alguna.

La producción muralista de los treinta se inicia en 1930 con la realización de un proyecto de Revueltas para la decoración de un monumento al Héroe Nacozari en Sonora, obra del escultor Ignacio Asúnsolo. En ese mismo año pinta un mural para la Sala de Conferencias Agrícolas de Cuernavaca en la que fuera iglesia Gualupita; mural desaparecido con la restauración del culto en la iglesia. También de 1930 data la decoración de la casa del general Almazán en San Ángel, Ciudad de México, y de la biblioteca del general Cárdenas en su casa de Pátzcuaro, Michoacán. Así mismo realiza obra no mural, pero de proporciones monumentales como fueron dos óleos de gran tamaño pintados por encargo para el Palacio de Gobierno de Morelia (actualmente Universidad de San Nicolás de Hidalgo), con los títulos de *El Congreso de Apatzingán* y *Fusilamiento de Gertrudis Bocanegra*.

En 1932 inicia la decoración de los muros de la Escuela Primaria Gabriela Mistral, que deja inacabados y que desaparecieron con la destrucción del edificio. Ese mismo año realiza un mural al fresco para el diario *El Nacional Revolucionario*, con el título de *Símbolos del trabajo* o (en esto hay noticias contradictorias) *El maestro rural*. La obra fue destruida posteriormente y por las pocas referencias que se tiene, sabemos que trataba de la época porfiriana y de las diferencias sociales entre la élite afrancesada y las capas populares.

Entre 1933 y 1934 pinta un mural para la sede del Banco Nacional Hipotecario (actualmente Banca Serfín) en Ciudad de México, con el título de *Alegoría de la producción*. El mural, pintado a la encáustica y de 12 x 3 metros, se conserva en la actualidad. Este mural inaugura una serie de motivos que serán típicos de la obra pública posterior: la relación entre las fuerzas de la naturaleza, la tierra y el agua y la industria humana. Máquina y naturaleza, hombría y feminidad aunados en el nuevo ideal desarrollista de la revolución. La disposición de las figuras y la corriente del agua imprimen a la composición un marcado ritmo y movimiento, símbolo de la actividad y la técnica humana.

En este mismo período y simultáneamente inicia su producción de vitrales con uno realizado para el Centro Escolar Revolución. [Láminas 48 y 50] La obra consistía en cuatro vidrieras divididas cada una de ellas en tres paneles de 7,5 metros de alto por 1,5 de ancho. Fueron realizados por los obreros de la casa fundidora Montaña, de Torreón (Cohauila), con la que Revueltas colaborará a

partir de entonces en todos sus vitrales. El primero de ellos trata el tema de las tres culturas dedicando el panel central a la cultura precortesiana y los laterales a la colonial y a la actual. El segundo es una alegoría de los elementos primordiales representando en el primero a la Tierra y las diferentes teorías científicas sobre su formación, mientras que en los costados se representan el Aire y el Agua. El tercero trata el tema de la naturaleza mexicana representando en el panel central los diferentes climas del país mientras en los laterales trata la fauna terrestre y marina. El cuarto panel es un canto futurista a la Electricidad, representada en el panel central, alegoría del poder del hombre para reproducir mecánicamente la fuerza del rayo. En los paneles laterales aparecen los derivados de la electricidad, los rayos X y la radio, símbolos del progreso social y cultural y de la desaparición de fronteras propiciada por el nuevo medio de comunicación. Los vitrales en conjunto son ejemplos de los temas preferidos por el muralismo mexicano: el México moderno como síntesis de las diversas culturas y períodos históricos, la identidad nacional, el poder del hombre para dominar la naturaleza mediante la técnica y el corolario sobre la industrialización y modernización del país, la naturaleza mexicana exuberante y rica, y hasta el ideal vasconceliano de la raza cósmica o los vínculos entre el macro y el micro cosmos. No por casualidad estos vitrales fueron recibidos por la crítica de manera entusiasta, pues trataban motivos en los que la ideología comunista de los pintores muralistas coincidía con la ideología desarrollista del gobierno. Humberto Tejera cita a Lenin en un artículo publicado en agosto de 1934 en *El Nacional*, para afirmar que *el socialismo será hecho de electricidad más gobierno directo de los trabajadores*, y la técnica de los vitrales le mueve a comparar el Centro Escolar Revolución con una catedral, *gótico flameante y florido, reverberación de la atmósfera estática de las catedrales, selva mística de alas sobrenaturales*, y los vitrales con los frescos de *los verdaderos renacentistas*. Los murales y vitrales de Revueltas se convierten así, para Tejera como para Carlos Mérida, en lo más logrado de la producción de Fermín, ocasión perfecta para aunar su sentido del color con el rigor constructivo formal.

Así ocurre también para Arqueles Vela, el poeta estridentista, que a su regreso de Europa y en un artículo aparecido en *Revista de revistas* en 1934, compara la obra de Revueltas del momento con la de 1920. Un mismo espíritu de rebeldía se manifiesta en ambos períodos, pero mientras que la rebeldía de juventud *no servía para nada y los temas eran excelentes tan sólo para una exposición de caballete*, ahora Fermín se ha empeñado en *la búsqueda de nuevos elementos expresivos y otras finalidades del arte*. Esta nueva finalidad se habría alcanzado en los vitrales del Centro Escolar Revolución donde encontraríamos un arte *en*

su función útil artística y con un método dialéctico-materialista. El Arqueles marxista de 1934 reconstruye el proceso evolutivo de Revueltas desde 1920 (y con el del movimiento estridentista) como un camino coherente. Su rebeldía y su fuerte personalidad habrían llevado al primer Fermín a buscar *temas dinámicos (...) que coordinen el ajetreo de su inspiración —el acto de ponerse a trabajar— y pinta cuadros como Sensación en la calle, en cuyo cruce la vida bulla en pleno urbanismo plástico.* El espíritu rebelde encuentra, pues, su primer objeto de inspiración en la temática urbana e industrial característica del Estridentismo. El cuadro citado (y para nosotros desconocido por desgracia) se convertiría así, para Arqueles, en el vértice que conectaría la producción estridentista con la obra de temática social de los treinta. Los paisajes industriales y urbanos implicarían un interés por el sujeto colectivo, y de éste al sujeto revolucionario del proletariado no habría más que un salto. Como afirma Arqueles Vela:

Esta salida de su inspiración para confundirse con el sujeto multitudinario, es el primer indicio de querer participar en lo convulsivo. De este cuadro lleno de motivos en marcha, a la adición de una huelga, no hay más que una pincelada. De este cuadro se bifurcan sus temas posteriores.

Arte útil, arte que debe escoger los temas correctos, arte para la concienciación política de las masas, los vitrales de Revueltas se convierten también para Arqueles Vela en el punto culminante de la evolución del autor. Una evolución que es considerada desde el punto de vista político y no formal. La contradicción no se movería ya entre el color y la forma, sino entre el contenido y la forma, y la solución a la misma estaría en sostener que las cualidades plásticas son *correlativas* a los contenidos ideológicos:

Y no es únicamente la ideología o las reminiscencias ideológicas las capaces de poner en movimiento a la sensibilidad, al situarse como un espectador frente la obra de Revueltas. Ésta es accesible por la suma de valores plásticos que irradian de su concepción. Aquellos que no perciban exactamente el desarrollo del sujeto en cada uno de los vitrales, podrán no obstante participar de la figuración artística, porque la calidad plástica es correlativa al contenido específico.

El texto citado, en cuanto al *contenido específico* aunque no en su *calidad plástica*, podría haber sido escrito por cualquier preceptista de la Contrarreforma, y, utilizando la expresión de los padres de la iglesia, la imagen,

el mural, no sería más que *Biblia para idiotas*, Biblia para los que no saben leer y simple disfrute visual para los que no saben entender El Contenido.

En el año de 1934 Revueltas lleva a cabo también unos vitrales para las oficinas del Partido Revolucionario Institucional en Culiacán, Sinaloa, titulados *Todo para la colectividad de México*, que insiste en la temática de la industria y la productividad. En esta ocasión Revueltas toma como motivo de inspiración el trabajo de los artesanos de la fábrica de vitrales, reproduciendo la quema de las arcillas en escenas humeantes. Realiza ese mismo año dos vitrales para la Casa del Pueblo en Sonora titulados *La Revolución* y *El triunfo agrario*; y cuatro para el Hospital Colonia u Hospital de Ferrocarriles (actualmente oficinas del Instituto Mexicano de la Seguridad Social). [Láminas 49 y 52] En ellos predominan los colores fríos, principalmente azules y violetas contrastados con rojos y tierras. En estas mismas fechas quedan en proyecto otros para el Banco de México y para la casa de Luis León.

Antes de morir (septiembre de 1935) se presenta a la convocatoria para decorar el interior del Monumento al general Obregón y resulta triunfador del concurso. El proyecto no se llevaría a cabo, pero tenemos imágenes del mismo que aparecieron publicadas en septiembre de 1935 en *Revista de Revistas*. Consistía en diversos paneles con los títulos *La Rebelión y la Opresión*, *La Emancipación y la Justicia Social*, *La Agricultura y la Escuela* o *La Libertad Espiritual y la Material, la Violencia y la Fuerza*, simbolizando el espíritu del General Obregón. En esta ocasión Revueltas presenta un planteo alegórico personificando las virtudes del general y político revolucionario a la manera clásica. Los paneles presentan grupos de figuras que en cierto sentido recuerdan las composiciones de sus acuarelas y óleos con campesinos en tareas agrícolas, pero los campesinos son sustituidos por las nuevas divinidades revolucionarias. A pesar de este cambio en los motivos y a pesar de su monumentalidad, no plantean, a mi modo de ver, diferencias formales notables con la pintura de caballete.

2.3.- Las exposiciones póstumas de Fermín Revueltas. Revisiones críticas de su obra.

2.3.1.- 1968. La exposición en las Galerías de la Ciudad de México.

Después de la muerte de Fermín Revueltas su figura y su obra sufren un olvido dilatado que empezará a romperse a finales de la década del sesenta con la celebración de una muestra individual en las Galerías de la Ciudad de México titulada: *Fermín Revueltas. Obra de caballete*. Esta exposición estuvo inmediatamente precedida por una colectiva en la que también se mostraron obras de Fermín y que puede considerarse como su primer rescate. Se trató de la celebrada en 1967 en las mismas galerías y con el título de *El taller de Diego Rivera. Cuatro de sus colaboradores: Xavier Guerrero, Pablo O'Higgins, Fermín Revueltas y Rina Lazo*. Esta muestra, obviamente, presentaba a Fermín como discípulo de Diego y abundaba en un tema abordado por la crítica en vida de Revueltas, aunque generalmente para resaltar justo la independencia de Fermín respecto a su supuesto maestro. La exposición ilustraba el papel desempeñado por Diego en la dinamización y renovación del arte mexicano señalando las diversas tendencias y autores que de forma más o menos directa impulsó. En el caso de Fermín Revueltas el análisis de estas influencias escapa a los propósitos de nuestro trabajo y sólo lateralmente hemos tratado de señalar que la obra de Fermín escapa al dogma del muralismo y en este sentido se aparta de las directrices de quien fue el más influyente de sus líderes. Respecto a las relaciones entre Revueltas y Diego, el tema ha sido tratado, si bien superficialmente, por diversos críticos y puede encontrarse noticia de ello en el recorrido histórico por la historiografía dedicada al autor que hemos efectuado.

La exposición individual de 1968 se celebró en los meses de octubre y noviembre en el marco del Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada que, entre otras actividades, organizó una serie de exposiciones de arte bajo el título genérico de *México visto por los artistas*. La muestra tuvo lugar en las Galerías de la Ciudad de México, dependientes de la Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal. La principal aportación de esta exposición fue la recuperación de una figura prácticamente olvidada durante décadas, recuperación que se llevó a cabo a partir del rescate de sólo una parte de su producción: la obra de caballete de los treinta y algunos proyectos de murales y vitrales del mismo período. Conscientes del olvido histórico del autor, los organizadores de la muestra destacan en el prólogo al catálogo la importancia de la exposición. No sin una pizca de exageración se afirma que se exhibe *por primera vez en México la obra de caballete de Fermín*

Revueltas. La exageración tiene, probablemente su disculpa en el hecho de que se acabaran de cumplir treinta y tres años de la muerte del autor y treinta y dos de la última exposición individual. Se trataba, pues, de una exageración sintomática.

Con la muestra se recuperaba una parte de la producción de Revueltas que había suscitado interés para la crítica en la primera mitad de la década de los treinta, dejando fuera otras. Si en los años veinte el interés se centró en la pintura de paisaje y en la ruptura que ésta significaba respecto al impresionismo de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, en los treinta se dirigió hacia la obra mural y los vitrales aunque sin desprestigiar sus paisajes del trópico. Tanto en un caso como en otro quedó fuera el trabajo de Revueltas como grabador, ilustrador y diseñador gráfico. Estos aspectos de su producción, a pesar de no ser recogidos en la muestra, empiezan a ser tenidos en cuenta gracias a la llamada de atención llevada a cabo por Maples Arce. Efectivamente, en una conferencia que el poeta impartió con motivo de la exposición y titulada "El pintor Fermín Revueltas y su obra" se remarcaba la importancia de estas facetas que, sin embargo, no serán exhibidas públicamente hasta la década de los ochenta. Respecto a la serie de paisajes tropicales que Fermín pintara en los treinta hemos expuesto en el capítulo correspondiente las ideas fundamentales de Maples que consisten en resaltar el equilibrio entre los dos componentes básicos de su obra: el color y la construcción. Es precisamente esta parte de la obra la que se rescata en 1968 mostrándose un total de 36 obras, que podríamos agrupar en dos grandes bloques: el de sus óleos y acuarelas por un lado y el de una serie de dibujos con lápiz o carboncillo que fueron anteproyectos para decoraciones de algunos monumentos o proyectos definitivos de los que sería sus vitrales y murales. Las obras más tempranas del primer grupo son algunas acuarelas sobre papel, apuntes realizados en 1930 que anticipan su producción paisajística de 1933 y 1934 y los paisajes *El árbol* y *Paisaje de Pátzcuaro*. En el segundo grupo se recogen proyectos de 1933 y los apuntes a lápiz para la decoración del monumento al general Obregón (1934), para el vitral del Banco de México (1935) y una acuarela sobre papel de 1935 que fue el boceto para uno de la paneles del vitral para el Hospital de los Ferrocarriles.

Las opiniones que la exposición suscita en la crítica se apartan poco de los cauces establecidos por Carlos Mérida y Manuel Maples en sus artículos sobre la exposición de 1932. Así ocurre en el caso de la nota titulada "Tres exposiciones de arte" que Jorge Juan Crespo de la Serna publica en *Novedades* comentando la exposición de Revueltas y que parece compartir la opinión de Mérida que prefería los murales de Revueltas antes que sus paisajes. De la

Serna destaca en la pintura de caballete de Revueltas *la solidez del dibujo, la limpidez luminosa de su paleta, el dominio de lo tectónico, (...) el equilibrio de las masas y siluetas, (...) la simplificación estilizada*; pero atribuye todas estas cualidades al oficio de muralista. De la Serna, como Mérida, ve en la influencia de la Escuela Mexicana de Pintura, en el muralismo y en Diego Rivera los orígenes de la solidez constructiva que atempera la exuberancia del color en Revueltas por su parte Maples atribuía estas mismas cualidades a su propia impronta. Una y otra hipótesis pueden ser igualmente válidas con la condición de tener en cuenta siempre la verosimilitud de la aparentemente contraria. Y la contradictoriedad es aparente porque todos coinciden en admitir que el resultado es un equilibrio entre forma y color, y porque, aunque los proyectos estridentista y muralista fueron distintos, se mezclaron de forma inevitable, fueron transitados ambos por Revueltas y sus compañeros estridentistas, y Diego Rivera no anduvo muy lejos del Estridentismo ya que participó en alguna de sus revistas, firmó alguno de sus manifiestos, asistió a alguna de las veladas en el Café de Nadie y llamó a los jóvenes pintores para colaborar en sus primeros proyectos murales.

La exposición del 68, antecedida por la del 67, inició la recuperación de Revueltas y tuvo su repercusión más inmediata en la celebrada en 1970 en el Centro Cultural del Museo de la Ciudad de Veracruz (Ver., México) titulada *Acuarelas y dibujos de Fermín Revueltas*. En esta década de los setenta Revueltas volverá a estar presente nuevamente en provincia con la exposición *Fermín Revueltas*, celebrada en el Palacio de Gobierno del Estado de Durango, su tierra natal, en 1976. Estas dos muestras añaden poco a la presentada en la capital en el 68 y tuvieron escasa repercusión debido quizás al hecho de ser celebradas fuera del Distrito Federal. Además de en las individuales, se pudo ver obra de Revueltas en una exposición colectiva de 1969. Fue la titulada *16 pintores mexicanos*, celebrada, como la individual del 68, en las Galerías de la Ciudad de México y que puede considerarse como un corolario de la primera. Habrá que esperar a la década de los ochenta para que el creciente interés por Revueltas y el empeño de su hijo en reivindicar su obra den nuevos frutos y se produzca un gran salto adelante en el conocimiento de su obra.

2.3.2.- 1983. Exposición en la Galería Juan O'Gorman de Ciudad de México.

El salto se produjo en la exposición *Fermín Revueltas. Colores, trazos y proyectos*, realizada en la Galería Juan O'Gorman de Ciudad México, sala de exposiciones de la UNAM (de noviembre de 1983 a enero de 1984). Esta vez la recuperación de la figura del pintor no se dio de manera aislada y pudo hacer frente común con sendos intentos de recuperación de los dos grandes colectivos de pintores a los que Fermín perteneció: las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el Estridentismo. En 1981 el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organiza en el Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, la exposición *Homenaje al movimiento Escuelas de Pintura al Aire Libre*. En 1983, coincidiendo con la exposición de Revueltas y organizada también por la UNAM, se celebra la exposición *El Estridentismo* en la Casa del Lago de la Ciudad de México. En el caso del movimiento EPAL la exposición del 81 no fue un rescate de algo que permaneciera en el olvido absoluto, ya que tras la disolución del movimiento se celebraron numerosas exposiciones y homenajes: en 1965 en el Palacio de Bellas Artes, en 1969 el INBA dedica una a la obra de Ramos Martínez, en 1971 a Ezequiel Negrete Lira y en 1973 una dedicada a Fernando Leal, centrada en el papel del pintor en la fundación del muralismo y en su constante disidencia con los principios doctrinales del mismo. Sin embargo, y a pesar de la existencia de todos estos antecedentes, la muestra de 1981 sobre las EPAL, permitió incorporar los conocimientos sobre el tema que se habían ido acumulando a lo largo de años como resultado del trabajo de búsqueda, rescate y catalogación llevado a cabo por el equipo de investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, organismo dependiente del INBA. Este trabajo dio sus frutos en un libro de Laura González Matute (1987) que fue gestándose en buena medida en el trabajo de organización de la exposición y que constituye la más completa aportación al tema. El interés de los historiadores por el movimiento EPAL en la década de los ochenta está en el origen también del trabajo de Judith Alanís (1985) en torno a Gabriel Fernández Ledesma, fundador de las Escuelas de Escultura y Talla Directa, una de las derivaciones del movimiento EPAL, investigación que aporta también datos y nuevas tesis sobre las escuelas fundadas por Ramos Martínez.

Esta misma historiadora fue la organizadora de la exposición de 1983 *El Estridentismo*, en la Casa del Lago, lo que implica que el interés por los movimientos artísticos de la década de los veinte alternativos al muralismo iba creciendo. Pero a diferencia de lo ocurrido con el movimiento EPAL, la exposición sobre el Estridentismo suponía un rescate desde el casi completo

olvido. También tuvo sus antecedentes: en el ámbito de la historia de la literatura en el libro pionero de Luis Mario Schneider (1970), y en los trabajos de Stefan Baciú, quien en la Universidad de Hawai descubre el Estridentismo de la mano de Jean Charlot. En la persona de Judith Alanís y en la exposición de 1983 el Estridentismo sale a la luz pública formando parte de un frente común en el que se incluyen el movimiento EPAL y el movimiento ¡30-30!

De la exposición de Revueltas en la galería Juan O'Gorman ha de destacarse el hecho de que constituyó una aproximación que por primera vez tenía intención globalizadora. Trata de mostrar las diversas etapas y facetas creativas del pintor y por ello, el texto que presenta la exposición en el programa de mano remarca la importancia de lo que había sido tradicionalmente menospreciado, su trabajo como diseñador y tipógrafo:

La Universidad Nacional Autónoma de México ha organizado la exposición "Colores, trazos y proyectos de Fermín Revueltas" con el propósito de mostrar una selección representativa de la obra de este importante artista mexicano del período postrevolucionario que, a pesar de su corta vida, produjo vigorosos proyectos monumentales, obra de caballete y escenografía, al mismo tiempo que contribuyó a modificar el concepto de la expresión impresa al proponer nuevos diseños y tipografía en estrecha relación con las vanguardias internacionales del momento.

El programa de mano incluye también una biografía del artista que, en comparación con las que se hicieron con anterioridad, remarca dos aspectos que habían sido minusvalorados: su participación en el Estridentismo y sus trabajos como diseñador gráfico, de los que se afirma que: *tienen especial importancia por su concepción vanguardista en el diseño y en la tipografía, de estrechos paralelos con las propuestas del constructivismo ruso.* Esta breve justificación de la importancia del diseño de Fermín propone dos tesis importantes que quedan simplemente apuntadas. En primer lugar, que es en esta parte de su producción donde la impronta vanguardista se hace más evidente, son, podríamos decir, sus obras de vanguardia. En segundo lugar se retoma un término que había aparecido profusamente en la crítica anterior, el constructivismo, pero concretando su sentido: el constructivismo de Revueltas, al menos en su producción como ilustrador, es influencia del constructivismo ruso. Retomaremos estas dos tesis en el capítulo dedicado al análisis de esta parte de su obra.

Por lo demás, el texto de presentación recurre a algunos de los tópicos habituales como cuando afirma que:

En toda su producción Fermín Revueltas supo captar sintéticamente y con gran habilidad colorista la esencia del paisaje mexicano: el cotidiano y apacible transcurrir de la provincia, la exhuberancia del trópico y la agitada vida cotidiana, al mismo tiempo que plasmó en sus obras monumentales la importancia del desarrollo tecnológico y del progreso, siempre vinculándolos a intereses de reivindicación social.

El párrafo responde a la intención de encontrar un principio global que ordene y haga coherente la obra completa y propone buscarlo en tres constantes. En primer lugar, la conjunción de la habilidad colorística con la capacidad de síntesis (la vieja contraposición entre color y forma). Segundo: la obra entera se agrupa en torno la intención constante de captar la esencia de lo mexicano, esencia que, como el ser de Aristóteles, se dice de muchas maneras, esencia última que se manifiesta en múltiples apariencias. Por último, su producción entera responde a un mismo compromiso político e ideológico expresado en diversas empresas. Nunca antes de 1983, con la excepción quizás de la conferencia de Maples Arce, se había abordado la obra de Revueltas con este voluntad de completud.

La exposición despertó interés en la crítica especializada, y quizás la mejor muestra de ello sea el artículo que escribiera Raquel Tibol en la revista *Proceso. Semanario de información y análisis* (nº 369, 28-11-1983, México). Con el título de "Fermín Revueltas: pequeña antología", el artículo de Tibol destaca la importancia de la muestra que con un total de 98 piezas expuestas es *la mayor muestra de su obra realizada hasta el momento*, y resalta particularmente el hecho de que se recoja la producción gráfica del artista:

Por primera vez se reevaluará un aspecto muy sobresaliente de este artista: su labor como viñetista. En el conjunto de sus viñetas para la revista Crisol se encuentra uno de los mejores ejemplos del capítulo mexicano del constructivismo. (Tibol 1983)

El constructivismo, noción que Carlos Mérida aplicó por primera vez a la obra de Revueltas en 1933 y que se repite a partir de entonces, vuelve a convertirse en la categoría central para entender su trabajo y la obra de diseño gráfico e ilustración pasa a considerarse como la mejor prueba de ello.

Pero, ¿cuáles son las claves de este constructivismo para Raquel Tibol?, ¿qué significa propiamente el término en referencia a Revueltas? Si no entiendo mal, la opinión de Tibol a este respecto es que el constructivismo de Revueltas debe entenderse como resultado de la influencia de Diego Rivera. Esta es la idea que, si bien no de manera explícita, engarza y da sentido a los distintos textos que Tibol cita para reconstruir la historia de la recepción crítica de Revueltas en los veinte y los treinta. Tibol repasa las opiniones de los distintos comentaristas de la obra de Fermín con la intención —aclara— de que *sirvan estos textos para ubicar mejor a Fermín Revueltas*. Sintomáticamente, esta historia de las lecturas de Revueltas comienza con una cita de Diego Rivera⁴⁷. En la misma se destaca el hecho de que Revueltas sea el único pintor mexicano que se aparta del post-impresionismo de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, justo lo mismo que en el artículo "La pintura y otras cosas que no lo son" (1923) en el que comienza por recordar las impresiones que tuvo al visitar la exposición de la ENBA de 1921, para afirmar:

Hace dos años, cuando llegué yo aquí, encontré perfectamente tranquilo el "ambiente pictórico" y del bloc post-impresionista de Coyoacán, sólo surgía diferente por hacer algo más constructivo aunque no fuera más que por lo que concierne al modo de hacer, Fermín Revueltas.

Tenemos, pues, que la diferencia entre Revueltas y el resto de los pintores mexicanos es el rigor constructivo, constructivismo incipiente o débil pero que constituye la única alternativa posible al predominio del color de la EPAL. Este espíritu constructivo de Revueltas constituiría para Diego el primer indicio de cambio, el punto de arranque en el proceso evolutivo del arte mexicano de los veinte. El segundo paso de este proceso serían los murales de la Escuela

⁴⁷Tibol atribuye a Diego Rivera las siguientes palabras: *...el más osado entre los jóvenes que exponen, emprende una ruta que puede llevarlo al verdadero terreno de la plástica, es el más dotado para salir del post-impresionismo, y esto es ya mucho*. Tibol da como referencia de la cita un comentario para la revista *Azulejos* de octubre de 1921, en el que Diego opina sobre la exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de ese mismo año. El comentario no puede ser otro que el titulado "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes" (*Azulejos*, tomo I, num. 3, pp. 22-25, México, octubre de 1921). Pero la referencia debe ser errónea ya que no aparecen estas líneas en el mismo (vid Xavier Moissen, *Diego Rivera. Textos de arte*, UNAM, México, 1986, pp. 38-41). En la edición de Moissén de los textos sobre arte de Diego Rivera sólo aparece una mención a Fermín Revueltas en el artículo titulado "La pintura y otras cosas que no lo son", publicado en *La Falange*, pp. 269-271, México, 1 de agosto de 1923 (Moissen, op. cit., pag. 49-52) y que comentamos en estas mismas páginas. Con toda probabilidad, Tibol se refiere a este segundo artículo de Diego.

Nacional Preparatoria y su significado sería, precisamente, el de avanzar en el logro de un mayor rigor constructivo:

Después se principió la pintura del Anfiteatro de la Preparatoria y más tarde vinieron a trabajar sobre los muros de la misma escuela, Alva, Charlot, Caero, Leal y Revueltas. Su talento se adaptó a la disciplina constructiva que la decoración del Anfiteatro imponía.

La tesis de Rivera podría resumirse diciendo que, en primer lugar, sus murales del Anfiteatro Simón Bolívar viene a plantear una alternativa que dará forma al descontento, representado por Revueltas, respecto del modelo de Ramos Martínez. En segundo término, estos murales marcan la pauta para los realizados posteriormente en el patio de la Preparatoria. Rivera es en esto bien explícito: los pintores que provenían de Coyoacán (los mismos que coqueteaban con el Estridentismo) se adaptaron a la disciplina impuesta por su mural del Anfiteatro.

En mi opinión, Raquel Tibol tiene en mente esta tesis de Diego cuando aborda la trayectoria de la obra de Revueltas y todos los fragmentos de distintos autores que recoge en su artículo respetan esta misma idea fundamental. Así ocurre en primer lugar con el de Ortega para *El Universal Ilustrado* (28-12-1922) que comparte plenamente la tesis de Diego Rivera:

Cuando los muchachos quisieron algo más, se formó un grupo en el que figuraron Cahero, Revueltas, Leal, Bolaños, Díez de León (sic), Cano y otros. Es claro que sin un maestro que contara con las últimas novedades y que estuviera empapado de las últimas innovaciones, ellos no podían progresar al par de los pintores de otros países. Así, a la llegada de Diego, los más audaces y que ya habíanse esforzado por encontrar su propia corriente —Revueltas, Leal y Cahero—, se agruparon con él y se dieron a estudiar lo que trata de Europa.

Tibol recoge también una cita de Efraín Pérez Mendoza (*Revista de revistas*, febrero de 1923) en la que se insiste en la influencia de Diego sobre Revueltas. Lo menos importante aquí es que ésta le pareciera a Pérez Mendoza una *huella artificial* que *no revela más que ardiente estudio de construcción de la naturaleza y el cuerpo del hombre*. Artificial o no, rechazable o no, la influencia de Diego es la de la *construcción*, y el progreso constante hacia el predominio de la construcción era el hilo conductor para explicar la evolución creativa de Revueltas.

También en el caso del comentario de Renato Molina Enríquez (*El Sol*, 15-12-1927), Tibol remarca la influencia de Diego sobre Rivera. Molina alaba el espíritu independiente de Revueltas y aclara que *sólo en una ocasión tuvo este artista la ayuda que por su capacidad y por su talento indiscutibles merece*. La ocasión se dio con Vasconcelos y el encargo de los murales de Preparatoria en los que Revueltas trabajó bajo la dirección de Diego.

En suma, y leído detenidamente, el artículo de Raquel Tibol parece empeñarse en *ubicar mejor a Revueltas* a fuerza de remarcar la deuda del pintor con Diego Rivera. Ésta parece la polémica (si no subterránea si casi subliminal) que provocó siempre cualquier reivindicación de la figura de Revueltas: ¿tenía su obra una entidad suficiente o había de considerarse como la de un alumno más de Diego? En mi opinión la pregunta no tiene mucho sentido, y no por el error que pudiera haber en cualquiera de las dos respuestas posibles, sino por lo parcial de la pregunta, que considera la obra de Revueltas sólo desde la influencia de Diego. Con esto se menosprecian factores como la influencia de otros artistas o intelectuales y la evolución propia del grupo de jóvenes pintores y se parte de un *a priori* tan cuestionable como el de que sin Diego no hubiera sido posible el abandono del modelo propuesto por Ramos Martínez o de que Diego fue el único cauce de difusión de las ideas de la vanguardia. Frente a esta tesis unilateral, hemos de considerar también la consistencia de un punto de vista complementario según el cual el proceso hacia el constructivismo de Revueltas tuvo que ver también con la influencia del Estridentismo.

En definitiva el redescubrimiento de las viñetas de Revueltas para la revista *Crisol*, es decir, la aportación más importante de la exposición de 1983 queda de alguna forma minimizado en el planteamiento de Tibol, ya que lo más significativo de esta parte de la obra de Revueltas es —en palabras de Tibol— que en ellas *se encuentra uno de los mejores ejemplos del capítulo mexicano del constructivismo*, pero éste queda *contextualizado* mediante la asimilación a la influencia de Diego Rivera. A mi modo de ver, y sin negar que existiera esta influencia, la insistencia en el contexto desdibuja la originalidad de la propuesta de Revueltas, y el bosque no permite contemplar el árbol. Tampoco en esto está sola Raquel Tibol, ya que, como vimos, Carlos Mérida opinaba ya en 1933 que los avances hacia el rigor constructivo de Revueltas eran herencia de Diego y de su oficio de muralista.

La crítica de la exposición del 83 comparte en buena medida esta opinión. Este es el caso del comentario de Alfonso de María y Campos publicado en la

Gaceta UNAM (México, 28-11-1983, pp. 1-2). Insiste el autor en la importancia del compromiso militante con el cambio que preside toda la producción del autor, compromiso que le llevaría a investigar en el campo de la ilustración y el diseño gráfico. Sin embargo, es finalmente su trabajo como muralista y sus vitrales quienes mejor expresan su voluntad de compromiso social. Como vemos, los críticos siguen compartiendo la idea de que la mejor expresión de una arte comprometido política y socialmente es el mural, y minusvaloran la importancia de los medios de reproducción gráfica, ámbito en el cual la aportación de Revueltas reviste una especial importancia.

En términos similares se expresa Victor Magdaleno en un artículo publicado en el diario *El Día* (México, 12-1-1984) titulado "Reapertura de la exposición de Fermín Revueltas en la Galería Juan O'Gorman". El autor propone una ordenación de la obra completa de Revueltas a partir de un criterio temático: la aparición de dos temas recurrentes en sus vitrales, murales y obra de caballete como son el de la relación entre hombre y trabajo y el de la tradición popular. Del primero serían ejemplos *El trapiche* o *La siembra*, y del segundo *Danza del venado*, *Danzantes de Yautepec*, *Fiesta de la Cruz de Mayo*, las dos acuarelas *Mujer Seri* y la *Mujer del Istmo*. Pero de nuevo quedan fuera de la clasificación las ilustraciones y viñetas: en primer lugar porque su temática es la de la ciudad y los edificios, más inspirada en el futurismo estridentista que en la loa del muralismo al trabajo colectivo; y en segundo lugar porque el criterio temático es inapropiado para una obra que, como las viñetas o las escasas xilografías de Revueltas, tiende a la abstracción o a trabajar los problemas estrictamente formales de la composición tipográfica y no cuestiones temáticas.

El giro copernicano en la valoración del aporte de Revueltas a la historia del arte mexicano vino de la mano de Judith Alanís, quien escribe un texto titulado "Fermín Revueltas" para el libro del mismo título editado por Celanese Mexicana en 1984⁴⁸. Alanís propone un nuevo punto de vista según el cual, la importancia de la obra de Revueltas estaría en su capacidad para incorporar las innovaciones de los movimientos de la vanguardia europea y esta capacidad estaría directamente vinculada a su compromiso con la estética estridentista. Por primera vez, las indicaciones de Maples son realmente tenidas en cuenta por los críticos e historiadores del arte.

⁴⁸Las páginas de este libro no están numeradas, por lo que las citas que de él tomo aparecen sin referencia.

En pocas ocasiones se han considerado las aportaciones de la obra plástica que se generó alrededor y paralelamente a la obra poética estridentista, y es aquí donde vale la pena destacar la actividad de Fermín Revueltas como agente fundamental en el desarrollo de una ideología vanguardista, que evolucionó los conceptos de forma, espacio y contenido de la plástica mexicana, con los mismos alcances que los poetas estridentistas en el campo de la literatura.

Inscribiéndose en los afanes cosmopolitas del Estridentismo que, con una actitud permeable y receptiva ante lo universal propuso alternativas de expresión que armonizaran la realidad nacional con las tendencias artísticas del exterior, Fermín Revueltas se nutrió de algunos movimientos europeos como el cubismo, el futurismo y el dadaísmo, produciendo obras completamente diferentes a la mayor parte de la pintura que se estaba desarrollando en México.

Diego Rivera ya no es el único cauce de difusión de la vanguardia, sino que ha de compartir el honor con el Estridentismo. La nueva hipótesis, que sólo podía surgir en un momento en el que la historiografía del arte mexicano se interesa por el movimiento fundado por Maples Arce, tiene algunas ventajas respecto a la anterior: principalmente, el hecho de que evita la paradoja de que se atribuya a Diego el papel de difusor de la vanguardia cuando, por esos años, él mismo está embarcado en un proceso de abandono de estas mismas influencias y anda interesado en otros referentes como la pintura mural del Trecento italiano o la reactualización del clasicismo cezanniano. Diego Rivera difícilmente podría haber sido difusor de la estética del cubismo, el futurismo o el dadaísmo puesto que los consideraba ya expresión de una cultura burguesa etnocéntrica y defensora del arte por el arte. El entusiasmo hacia estos movimientos sólo podía darse en gentes que, como los estridentistas, aún no habían recorrido el camino de retorno al orden operado en el seno mismo de la vanguardia, en gentes que se incorporaron tarde a ella y con cierto grado de ingenuidad. La alternativa que Diego Rivera propone al arte mexicano a partir de sus murales de la Preparatoria poco tiene que ver con el futurismo y el dadaísmo y sólo de forma vaga y genérica con el cubismo. Por tanto, vale la pena pensar, a mi juicio, que la evolución que se produce en los jóvenes artistas de la EPAL de Coyoacán tuvo mucho que ver con el espíritu cosmopolita y modernizador de Maples Arce.

A partir de esta tesis básica la obra de Revueltas puede releerse en los términos que propone Judith Alanís, es decir, en los de una operación de importación y readaptación de las innovaciones vanguardistas a la situación Mexicana. Esta

tarea de adaptación está guiada por la estrategia estridentista, es decir, por la convicción de que la primera necesidad para el arte y la literatura mexicanas es romper de una vez con el academicismo utilizando las armas de la provocación y el escándalo, estrategia dadaísta, ecléctica y heterodoxa. La cuestión principal no será, como ocurrió en el caso de los proyectos muralistas de Vasconcelos y Diego Rivera, producir un arte legible por las masas de campesinos y obreros, sino convencer a los artistas y poetas de la obligada radicalidad de sus presupuestos estéticos. La cuestión principal no se desenvuelve, por tanto, en el ámbito temático, sino en el formal, la solución no está en el indigenismo, el nacionalismo o el obrerismo de los murales, sino en la asimilación de las innovaciones formales planteadas por la vanguardia.

Del Cubismo adopta Revueltas los ingredientes conformadores de un estilo propio que la crítica denominó *planismo*: la abolición del espacio tridimensional para ser sustituido por un sistema de fragmentación de la figura en planos superpuestos, una visión simultánea que analiza y sintetiza la imagen. Del Futurismo tomó prestadas la rebeldía, las metáforas de la máquina, los edificios modernos y la arquitectura industrial. Del Dadaísmo adoptó la voluntad de provocación y de destrucción de la tradición, la ironía constante y un cierto nihilismo. De todos ellos, intentando lograr una síntesis quintaesencial de la vanguardia como la que Maples descubrió en el Ultraísmo español, aceptó ideas capitales y a veces poco definidas como la noción de *simultaneidad* o la de *creacionismo*, una visión simultánea, fragmentada y caleidoscópica que destruía la apariencia de lo real para crear una nueva realidad a partir de la síntesis entre lo externo y lo íntimo. De todos ellos tomó también el interés por los medios de reproducción gráfica (grabado en madera, cartel, ilustración de libros y diseño de revistas) y por experimentos artísticos en los que se disolvía la división entre las artes (espectáculos del grupo *¡30-30!* para la Carpa Amaro, emisiones radiofónicas, diseño de escenografía). Desde esta óptica, la producción de viñetas, grabados e ilustraciones se convierte en la parte histórica y conceptualmente más significativa de la producción de Revueltas. En ella se moviliza una alternativa al muralismo que adopta los medios de reproducción mecánica de la imagen como los más útiles para desarrollar una estrategia que no busca la monumentalidad, sino la rapidez de intervención; que no tiene como función la legitimación del discurso revolucionario, sino que ejerce una crítica violenta; que no necesita del apoyo del gobierno, sino del compromiso militante de un cenáculo vanguardista.

En el análisis de las ilustraciones, portadas y viñetas de Revueltas, Alanís sugiere algunas posibles influencias: la del *precisionismo* americano y la del

constructivismo ruso. Ambas cristalizarían en una concepción del diseño gráfico que abandona la idea de ornamento sustituyéndola por la de función, que integra en un mismo esquema compositivo imagen y letra, que simplifica las formas hasta llegar en ocasiones a la abstracción geométrica, que busca siempre una integración entre los contenidos y las formas. Todas estas aportaciones de Revueltas deben entenderse en el contexto de las actividades del grupo de pintores estridentistas, de sus trabajos en este campo que nacen con las primeras ilustraciones de poemarios y que experimentan un empuje decisivo con la aparición primero de la revista *Irradiador* y después de la revista xalapeña *Horizonte*, un proyecto en el que Fermín no colaboró, pero que influyó decisivamente en sus colaboraciones con el grupo *¡30-30!* y en su propia revista *Crisol*.

Respecto de las similitudes entre la obra de Revueltas y la de los pintores precisionistas, no podemos certificar la existencia de una influencia directa de los segundos sobre el primero. No tenemos datos relativos a la estancia juvenil de Revueltas en Chicago que pudieran avalar esta hipótesis. Tampoco en el caso de otras posibles vías por las que pudiera haberse tenido conocimiento de la obra de los precisionistas. Así ocurre con Marius de Zayas, un mexicano que jugó un papel fundamental en la implantación de la vanguardia en Nueva York y que se mantuvo siempre en contacto con los artistas mexicanos. Su influencia me parece reconocible en algunas caricaturas de Alva de la Canal y de Fernando Leal, mientras que una caricatura de De Zayas aparece en la portada de la revista barcelonesa de Siqueiros, *Vida Americana*. Por otro lado, De Zayas estuvo en contacto con los precisionistas, ya que, como es bien sabido, colaboró intensamente con Stieglitz, quien fue esposo de la pintora precisionista Gloria O'Keefe, y él mismo organizó una exposición a principios de los veinte en las Whitney Studio Galleries en la que se mostraron, junto con las obras de los europeos Rousseau, Aristide, Maillol, Matisse y Cézanne, la de pintores precisionistas como Charles Sheeler y Charles Demuth. ¿Pudo Marius de Zayas actuar como transmisor del *precisionismo* en México? Lamentablemente, esta pregunta debe quedar sin respuesta y servir meramente como hipótesis de investigación.

Mientras la hipótesis de la influencia del *precisionismo* en Revueltas no sea falsada o verificada, debemos considerar una posibilidad alternativa, la de que pudo tratarse de un descubrimiento simultáneo a partir del interés futurista por el paisaje industrial. El *planismo* de Revueltas y el *precisionismo* habrían de entenderse como dos formulaciones de un mismo espíritu vanguardista que tienen aspectos comunes en función de que ambos nacen del mismo caldo de

cultivo, pero que son diferentes en tanto el cultivo crece en ambientes distintos. Si comparamos la obra de Revueltas con el precisionismo podemos concretar estas similitudes y diferencias. *Andamios exteriores* la obra en la que podemos encontrar mayores semejanzas, es precisionista en el énfasis en la delimitación de las figuras, en la presencia de una línea precisa y estilizada que recorta las figuras, en la primacía de lo lineal sobre lo pictórico (a diferencia de *La Indianilla*, en la que las líneas de los tendidos eléctricos son más pictóricas que lineales). Comparte con el precisionismo, y esto ya no es propiamente precisionista, el uso de colores planos, el sentido del orden, el interés por los temas industriales y arquitectónicos y el hecho de que estos motivos sean simple ocasión para destacar los aspectos formales y de estructura. La diferencia básica estribaría en el hecho de que mientras que los precisionistas evitan toda referencia al hombre, Revueltas destaca siempre el componente humano y el contexto social del trabajo, la interacción del hombre y la máquina. Las mismas similitudes y diferencias se dan en el caso de los vitrales de los treinta, notablemente en el caso de los realizados para el Hospital de Ferrocarriles: color y espacio planos y primacía de la línea por un lado, y énfasis en el componente humano y social del trabajo por el otro.

Además de los artículos citados de Magdaleno y de María y Campos, y del texto de Judith Alanís para el libro de Celanese Mexicana, la exposición de Revueltas de 1983 tuvo otras repercusiones. Aparecieron diversos comentarios de la misma en la *Gaceta UNAM*, la revista de la universidad organizadora de la muestra, entre los que merece destacarse el del 1 de diciembre de 1983 (pp. 16-17). Más que una reseña o comentario de la exposición, el artículo consiste, primordialmente en una entrevista con Silvestre Revueltas, único hijo del pintor, quien jugó siempre un papel fundamental en el rescate de la obra del artista y en la reivindicación de su figura. La entrevista aporta datos interesantes sobre la pérdida de gran parte de la obra y las dificultades para localizarla, sobre los problemas para encontrar quien estuviera dispuesto a montar una exposición dedicada a Fermín y sobre el menosprecio de la obra de su padre a partir de su muerte, momento en el que constituía un valor pujante. Pero quizás lo más interesante es la opinión de Silvestre Revueltas acerca de la obra de su padre. Destaca como valores principales *la composición y el orgullo del trazo*, coincidiendo en esto con las apreciaciones de la crítica, y resalta la obra mural de su padre como la más significativa, sumándose así a un sector de la crítica que destacaba este componente en detrimento de la importancia de su obra gráfica y de la influencia estridentista. En la entrevista, Silvestre va recorriendo la exposición y comentando al entrevistador:

Es un estilo realista, pero tiene toda una serie de tendencias políticas, siempre aúnando el nombre de los Revueltas; pero hay una tendencia clara. Si quiere vamos viendo algunas. Esencialmente era muralista; todos los cuadros, todas las cosas que está haciendo de caballete o de dibujo no es más que un ensayo para preparar el mural. Usted puede ver estas pequeñas obras, como ésta de la fábrica o aquella otra de la tierra; todo tiene contenido social, no es nada más el arte por el arte.

A mi modo de ver, la opinión de Silvestre Revueltas es injusta: menosprecia la obra de caballete al no concederle valía por sí misma y ni siquiera tiene en cuenta la gráfica. La razón de ello es, en mi opinión un prejuicio evidente, o un error lógico: el de identificar pintura socialmente comprometida con muralismo y pintura de caballete con arte por el arte. Esta división de funciones es a todas luces errónea, ya que las revistas, libros y exposiciones de grabado estridentistas, así como la enseñanza de la pintura en las EPAL no pueden considerarse más que como una forma de arte socialmente comprometido, aunque desde presupuestos y sobre soportes distintos al mural. Por otro lado, Fermín Revueltas produjo siempre obra de caballete y entró en el juego del mercado nacional y norteamericano, y no hay nada que nos permita pensar que esta parte de su producción es de rango inferior. Se trata de trabajos distintos dirigidos a mercados distintos. Silvestre Revueltas comparte en última instancia los presupuestos dogmáticos del muralismo, que despreciaba toda otra alternativa como arte purista e intenta librar a su padre de la terrible acusación reduciendo su obra de caballete a un simple ensayo o boceto de mural.

2.3.3.- 1993. Exposición antológica en el Museo de Arte Moderno de México.

La importancia de la exposición individual de Revueltas de 1983 en la Casa del Lago estribaba en que, por primera vez, se proponía una visión completa de la obra y en que la producción de Revueltas se relacionaba con el contexto artístico en el que se produjo, tomando en consideración no sólo la influencia del muralismo, sino también la del movimiento EPAL y la del Estridentismo. La recuperación de la figura de Revueltas se hacía posible en un contexto de creciente interés por estas dos estrategias de modernización del arte mexicano alternativas a la históricamente triunfante. Este contexto seguirá estando presente en la historiografía del arte mexicano durante la década de los noventa. En 1993 el Museo de Arte Moderno de México organiza la última muestra hasta el presente del pintor con el título de *Fermín Revueltas 1902-1935*. Nuevamente, la exposición responde a la voluntad de mostrar las distintas facetas de su producción y de organizarlas buscando denominadores comunes. Nuevamente, también la organización de la muestra debe relacionarse con otros acontecimientos expositivos que contribuyeron a replantear la historia del arte mexicano de los veinte y los treinta destacando la importancia de movimientos que habían sido secularmente minusvalorados. Este es el caso de las exposiciones *Cincuenta aniversario de la Galería de Arte Mexicano (1935-1985)*, celebrada en la Galería del mismo nombre en 1985 y sobre todo de la trascendental *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, organizada por el Museo Nacional de Arte. Ésta última tenía el propósito manifiesto de revisar las aportaciones a la modernización del arte mexicano y a la asimilación de las tendencias de vanguardia de movimientos como las EPAL, el Estridentismo o de figuras individuales como Best-Maugard. Sintomáticamente, la portada del catálogo de esta exposición incluía una reproducción del óleo de Revueltas *El árbol* (ca 1922) que cobraba así una significación emblemática.

La influencia del catálogo *Modernidad y modernización* se hace patente en los artículos que acompañan al catálogo de la muestra de Revueltas de 1993. Así, por ejemplo, Agustín Arteaga en el texto de presentación titulado "Fermín Revueltas. Entre la tradición, el mito y la vanguardia" inscribe la exposición dentro de un ciclo abierto dos años antes por el Museo de Arte Moderno con la intención de *recordar a un artista cuya transcendencia no ha sido justipreciada por la memoria colectiva* (op. cit. p. 5). La muestra queda enmarcada entonces dentro de un *revisionismo sistematizado que a partir de las últimas décadas se ha tomado como base para el estudio del arte nacional* y cuya pretensión sería

compensar el hecho de que *nuestra historia del arte y de la cultura siguen siendo oprimidas por arquetipos y dogmas aparentemente inamovibles* (op. cit. p. 6). Beatriz Zamorano en su artículo "Fermín Revueltas: el discurso de la existencia" insiste en el mismo catálogo en la escasez de fuentes documentales y bibliográficas y la desaparición de gran parte de sus obras. Ambos autores destacan la vinculación entre Revueltas y Diego Rivera, el primero califica a Fermín como *discípulo formado por Diego Rivera*, mientras que la segunda afirma que *se vió subyugado ante la personalidad de un maestro en vías de consagración plena: Diego Rivera*. El artículo de Enrique Franco Calvo, "Apuntes para un ensayo de familias ilustres mexicanas" añade simplemente algunos datos y consideraciones al tema ya tratado de la influencia del contexto familiar en Fermín y a las similitudes entre su personalidad y la de Silvestre y José. Quizás la principal nueva aportación del catálogo sea una nota firmada con las siglas T. C., que quizás correspondan a Teresa del Conde, en la que se corrige la creencia hasta entonces extendida de que durante su estancia en Chicago Revueltas cursó estudios en la Escuela de Arte del Art Institute of Chicago. La nota aclara que, después de consultar los archivos de la escuela, en los que se recogen las listas de todos sus alumnos, no aparece el nombre de Fermín Revueltas, por lo que concluye que sólo puede suponerse que Fermín observó y aprendió de las colecciones del museo de la citada institución, pero no de sus cursos. Por último, el catálogo ofrece una selección de textos críticos de distintas épocas dedicados a analizar la obra del pintor, así como una bibliografía, hemorografía y biografía del autor actualizadas. El notable ausente en la exposición vuelve a ser la obra gráfica y la ilustración de revistas, aspectos de los que no se recoge ninguna muestra.

La obra gráfica de Revueltas va ser rescatada y reivindicada por los críticos e historiadores que se han acercado a ella desde el conocimiento del Estridentismo y del movimiento EPAL. Así ocurría en el caso de Judith Alanís, quien publicó su libro sobre Revueltas después de haber organizado la exposición sobre el Estridentismo de la Casa del Lago en 1983. Lo mismo ocurriría después con dos investigadoras del CENIDIAP, Laura González Matute y Sofía Rosales que publicaron un artículo en la revista *Memoranda* (año VI, num. 32, sept-oct. 1994) titulado "Un estallido en los muros: el grupo 30-30", en el que se resume y comenta la obra producida por Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal y Fermín Revueltas durante el período en que formaron parte del citado grupo. El artículo es un corolario de la exposición *¡30-30! contra la Academia de Pintura 1928*, organizada por el INBA y celebrada en el Museo Nacional de Arte en 1993. Esta muestra sentó las bases que nos permiten reinterpretar la trayectoria de cada uno de estos

artistas a la luz de su implicación en un grupo que resucitaba las propuestas antiacademicistas de los manifiestos estridentistas. En lo que respecta a Revueltas, esta exposición abrió la posibilidad, como ya antes lo hiciera la de la Casa del Lago, de rescatar la producción gráfica del pintor y reinterpretarla en el contexto de la actividad del Estridentismo y de ¡30-30! El cambio de acento y de punto de vista que estas tres investigadoras proponen en su lectura de la obra de Revueltas es consecuencia de las investigaciones de la primera sobre el Estridentismo, de la segunda en torno al movimiento EPAL y el grupo ¡30-30!⁴⁹; y del trabajo de la tercera en la elaboración de diversos archivos documentales del CENIDIAP sobre los pintores Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Leopoldo Méndez o del mismo Fermín Revueltas, y sobre algunos otros vinculados al Estridentismo y a 30-30 prácticamente desconocidos, como Enrique Aguilar Ugarte, Gabriel Fernández "El bolchevique" o Ramón Cano Manilla⁵⁰.

El citado artículo de González y Rosales respeta el procedimiento seguido por la mayoría de los críticos anteriores, adoptando un esquema biográfico que explica la evolución de su obra como expresión del espíritu inquieto y apasionado del artista. En este esquema se van ordenando los tópicos habituales sobre la obra de Fermín, pero también se abre en él un hueco para su obra estridentista. Así se resalta la importancia de la influencia de Maples, quien, gracias a su conocimiento de las vanguardias europeas, abría determinado el abandono del lenguaje pictórico del grupo de Chimalistac por parte de Revueltas y la adopción del nuevo código vanguardista. Retomando la opinión del propio Maples se afirma que su obra posterior a 1921 responde al intento de *estructurar con más consistencia el espacio de sus lienzos y poner a prueba sus dotes de colorista*. Al cuadro de *La Indianilla*, que siempre fue el ejemplo para Maples, añaden González y Rosales los óleos *Composición con arcoiris* (1921) y *El árbol* (ca 1923). También el conjunto de la obra gráfica y las ilustraciones de Revueltas, quedan organizadas a partir de su compromiso en el Estridentismo. Tanto sus composiciones para *Irradiador*, como sus grabados para la Carpa Amaro o las ilustraciones para *Crisol*, responderían a la misma

⁴⁹Hemos citado anteriormente el libro de Laura González sobre las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y hemos de citar ahora su trabajo como comisaria de la exposición *¡30-30! contra la Academia de Pintura. 1928*. El catálogo de la misma incluye la reproducción facsímil de carteles, revistas y catálogos editados por el grupo; una recopilación de sus textos programáticos, una historia del movimiento y la catalogación completa de la obra expuesta.

⁵⁰ La interpretación de la obra gráfica de Revueltas durante la etapa de su colaboración con el grupo ¡30-30! que hemos propuesto en el capítulo 2.2.2. está en deuda con las aportaciones de estas tres investigadoras.

intención, nacida con el Estridentismo, de aprovechar el medio del grabado en madera por ser *un lenguaje aguerrido y versátil, y que intentaba cohesionar al gremio de artistas plásticos dentro de la conciencia social y la autonomía creadora.*

Esta última afirmación, que ha pasado desapercibida y cuya trascendencia no ha sido resaltada suficientemente por sus autoras, plantea una tesis, a mi modo de ver fundamental, una novedad en el estudio de la obra de Revueltas, cuyas consecuencias han de ser explanadas. Frente a la importancia tradicionalmente concedida a su obra mural y en menor grado a la de caballete y frente al desprecio de la gráfica, ésta se convierte ahora en aspecto fundamental, en expresión de la estrategia política y social de los pintores ligados al Estridentismo. Este grupo de amigos crecido a la sombra de Ramos Martínez, quiso desarrollar un medio de expresión y difusión de la imagen que satisfacía las exigencias del compromiso social y se dirigía al gran público, pero que al mismo tiempo permitía conservar la independencia creativa de los artistas, libres de las exigencias del poder político, quien en última instancia determinaba los contenidos y formas de los murales. La incorporación de Charlot al grupo de pintores al aire libre de Chimalistac permitió el redescubrimiento en México de la xilografía, gracias al impacto que produjo en los jóvenes pintores la carpeta de grabados que Charlot trajo consigo de Francia, la serie conocida como *Via crucis*. Estos despertaron en el grupo la admiración por el poder de difusión de las imágenes de Posada y Manilla, los grandes grabadores mexicanos del XIX. Descubren en ellos grandes posibilidades creativas, pero, lo que es verdaderamente importante, encuentran la posibilidad de trabajar con absoluta independencia, de forma completamente autogestionada. El grabado en madera se convierte así en el instrumento idóneo para dar la batalla al academicismo sin caer en la nueva escolástica del muralismo, un peligro que los estridentistas son los primeros en denunciar. Por otra parte, la xilografía es recibida como el medio de expresión propiamente vanguardista, ya que la vanguardia que se conoce en México es la que llega con las revistas europeas y no la obra de caballete. La revista, el panfleto, el manifiesto impreso en cartel u hoja volante, son los medios idóneos para los propósitos de la vanguardia, y la xilografía será el instrumento perfecto para conseguir el efecto estridente que se persigue. El grabado en madera es rápido, permite intervenir en la actualidad inmediata y hacer, como pretendía Maples, *actualismo*; es también barato, lo que posibilita la completa independencia en la financiación que le convierte en el único medio realmente a la mano de los artistas; el grabado es finalmente un medio de reproducción mecánica que permite la difusión masiva. Pero la xilografía no sólo tenía de su parte estas

facilidades técnicas, era también un medio idóneo para ejercitarse en el lenguaje de la vanguardia; aún más, a miles de kilómetros de París, el grabado era, para los mexicanos, el lenguaje de la vanguardia, y la revista su medio de expresión. Es en este contexto en el que debe situarse la influencia de Maples Arce sobre Revueltas y el resto del grupo: el poeta fue quien les dio a conocer las publicaciones vanguardistas, y sus propias elucubraciones teóricas fueron el único marco teórico en el que los jóvenes pintores pudieron interpretar las nuevas imágenes. La xilografía ha de considerarse, pues, como el medio en el que se produce una apropiación diferenciada de la vanguardia internacional en México, apropiación alternativa a la muralista, mucho más entusiasta y no contaminada por el *retorno al orden* y por la voluntad de clasicismo que dominaba la obra de Diego Rivera en la década de los veinte.

3.- Catálogo de la obra de Fermín Revueltas.

Subestación, 1921, óleo sobre tela, 100 x 120, Col. Seguros América, S.A., México.

Composición en arco-iris, 1921, óleo sobre lienzo.

La maison de mon oncle, 1921 (ca), óleo sobre lienzo, desaparecido.

El árbol, 1922 (ca), óleo sobre lienzo, 68 x 77, Col Fernando Leal Audirac, México.

Alegoría de la Virgen de Guadalupe, 1922, mural a la encáustica, Escuela Nacional Preparatoria, México.

Andamios exteriores, 1923, Acuarela sobre papel, 27 x 33,5, Col. Museo Nacional de Arte, México.

Florero, 1923, óleo sobre tela, 65 x 78, Col. Particular, México.

La cerca rota, 1924, Acuarela sobre papel, 15,5 x 22,5, Col. Museo Nacional de Arte, México.

Las líneas de alta tensión, 1924, Acuarela sobre papel, 15,5 x 22,5, Museo Nacional de Arte, México.

Pueblo con montaña, 1924, Acuarela sobre papel, 15,5 x 22,5, Col. Museo Nacional de Arte, México.

Portada de la revista *Irradiador*, 1924 (ca), con foto de Edward Weston, Col. Charlot, Honolulu.

Los fusilamientos de Río Blanco (o *La huelga*), 1926 (ca), desaparecido, foto publicada en *Horizonte*, núm. 8, noviembre de 1926.

Las barcas, 1927, óleo sobre tela, 63 x 73, Col. particular, México.

Paisaje del trópico, 1927, óleo sobre tela, 94 x 89, Col. particular, México.

El café de cinco centavos, 1928 (ca), Acuarela sobre papel, 34 x 27, Col. Museo Nacional de Arte, México.

La ciudad, 1928, grabado en madera, 21 x 20, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Conservadores conservados, 1928, grabado en madera, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Viva el ¡30-30!, 1928, grabado en madera, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Mujer del Istmo, 1929, Acuarela sobre papel, 35 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.

Historia de la conquista (Proyecto para el mural en la Biblioteca de la Eréndira), 1930, Tinta sobre papel, 33 x 74, Col. Silvestre Revueltas, México.

Historia de la conquista (Proyecto para el mural en la Biblioteca de la Eréndira), 1930, Tinta sobre papel, 33 x 74, Col. Silvestre Revueltas, México.

Reflejos, 1930, Acuarela sobre papel, 44,5 x 31, Col. Silvestre Revueltas, México.

Sin Título, 1930, óleo sobre tela, 59 x 50, Col. Fernando Castaño Zuno, México.

Virgen, 1930, óleo sobre tela, 70,5 x 55,5, Col. Galería López Quiroga, México.

¡Viva! ¡30-30!, 1930, Tinta sobre papel, 65 x 50, Col. Miguel Peraza y Sra., México.

Árbol, 1930, Acuarela sobre papel, 23,5 x 31, Col. Silvestre Revueltas, México.

La fiesta de la cruz de mayo, 1931, Acuarela sobre papel, 35 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.

Mujeres de Tehuantepec, 1931, óleo sobre tela, 55 x 55, Col. particular, México.

Portada de *Crisol*, 1931, núm. 34, grabado en madera, col. CENIDIAP (INBA), México.

Bocetos para el mural en periódico el Nacional, 1932, Lápiz sobre papel, 27,5 x 99, Col. Silvestre Revueltas, México.

Campesinos en labor, 1932, Acuarela sobre papel, 54 x 58, Col. Silvestre Revueltas, México.

El congreso de Apatzingán, 1932, óleo sobre tela, 248 x 498, Col. Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México.

El fusilamiento de Gertrudis Bocanegra, 1932, óleo sobre tela, 248 x 498, Col. Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México.

La guillotina (Proyecto para el mural del edificio del periódico *El Nacional*), 1932, Lápiz sobre papel, 64 x 143, Col. Silvestre Revueltas, México.

La Revolución Agraria (Proyecto para el mural del edificio del periódico El Nacional), 1932, Lápiz sobre papel, 70 x 150, Col. Silvestre Revueltas, México.

Mujer seri I, 1932, Acuarela sobre papel, 37 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.

Niña seri II, 1932, Acuarela sobre papel, 37 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.

Paisaje de Pátzcuaro, 1932, Acuarela sobre papel, 26 x 36, Col. Silvestre Revueltas, México.

Paisaje de Tehuantepec, 1932, Acuarela sobre papel, 30 x 41, Col. Silvestre Revueltas, México.

Tehuana, 1932, Acuarela sobre papel, 13 x 22,5, Col. Silvestre Revueltas, México.

Tehuana, 1932, Tinta sobre papel, 15,5 x 39,5, Col. Particular, México.

Unión de los trabajadores (anteproyecto para mural), 1932, Lápiz sobre papel, 22,5 x 55, Col. Silvestre Revueltas, México.

Alegoría de la producción (Anteproyecto para el mural del antiguo Banco Nacional Hipotecario, ahora Banca Serfín), 1933, Lápiz sobre papel, 28,5 x 114, Col. Silvestre Revueltas, México.

Alegoría de la producción (Anteproyecto para el mural del antiguo Banco Nacional Hipotecario, ahora Banca Serfín), 1933, Lápiz sobre papel, 34,5 x 120, Col. Silvestre Revueltas, México.

Danzantes de Yautepec, 1933, óleo sobre tela, 39 x 50, Col. Silvestre Revueltas, México.

El Trapiche, 1933, óleo sobre tela, 70 x 85, Col. Silvestre Revueltas, México.

El embarcadero de Ocotlán, 1933, óleo sobre tela, 69,5 x 79, Col. Silvestre Revueltas, México.

La barranca de Oblatos, 1933, óleo sobre tela, 59 x 75, Col. Silvestre Revueltas, México.

La danza (Proyecto para vitral Lápices de colores), 1933, Lápices de colores, 56,5 x 20, Col. Particular, México.

La danza del venado, 1933, óleo sobre tela, 54 x 54,5, Col. Andrés Blaisten, México.

La danza del venado (Boceto), 1933, Carboncillo sobre papel, 52 x 52, Col. Silvestre Revueltas, México.

La fragua (Proyecto vitral), 1933, Lápices sobre papel, 37,5 x 20,5, Col. particular, México.

La música (proyecto para vitral), 1933, Acuarela sobre papel, 56 x 22, Col. Silvestre Revueltas, México.

La poesía (proyecto para vitral), 1933, Acuarela sobre papel, , Col. Silvestre Revueltas, México.

La siembra, 1933, óleo sobre tela, 44,5 x 35, Col. Silvestre Revueltas, México.

Las barcas de Papaloapan (Boceto), 1933, Carboncillo sobre papel, 52,5 x 52,5, Col. Silvestre Revueltas, México.

Los coscomates (Boceto), 1933, Lápiz sobre papel, 73 x 83,5, Col. Silvestre Revueltas, México.

Los Judas, 1933, óleo sobre tela, 40 x 29, Col. Ana Cecilia Ortega, México.

Los nadadores, 1933, óleo sobre tela, 52 x 52, Col. Angélica Ortega Gaitán, México.

Pareja en la selva, 1933, óleo sobre tela, 45 x 45, Col. particular, México.

Proyecto para el vitral de la Univesidad de Nayarit, 1933, Lápices de colores sobre papel, 36,5 x 20, Col. Silvestre Revueltas, México.

Proyecto, en dos paneles, para el vitral de la Casa del pueblo de Sonora, 1933, Lápices de colores sobre papel, 30 x 13, Col. Silvestre Revueltas, México.

Proyecto, en dos paneles, para el vitral de la Casa del pueblo de Sonora, 1933, Lápices de colores sobre papel, 30 x 13, Col. Silvestre Revueltas, México.

Puente de Ocotlán, 1933, óleo sobre tela, 43,5 x 43,5, Col. Silvestre Revueltas, México.

Trabajadores de vía (Anteproyecto para el vitral en el Antiguo Hospital Colonia, ahora oficinas del IMSS), 1933, Lápiz sobre papel, 26,5 x 46,5, Col. Silvestre Revueltas, México.

Anteproyecto para el mural de Monumento al General Obregón, 1934, Tinta sobre papel, 49 x 90, Col. Silvestre Revueltas, México.

Tres épocas en la historia de México, 1934, Vitrales, Duratrans, 750 x 150 (por panel), Col. Centro Escolar Revolución, México.

Construcción escuela rural (Proyecto para el mural del Monumento al General Obregón), 1934, Carbón sobre papel, 120 x 45, Col. Silvestre Revueltas, México.

Justicia social (Proyecto para el mural del Monumento al General Obregón), 1934, Tinta sobre papel, 120 x 36, Col. Silvestre Revueltas, México.

La maestra rural (Proyecto para el mural del Monumento al General Obregón), 1934, Lápiz sobre papel, 33 x 53, Col. Silvestre Revueltas, México.

Todo por la colectividad proletaria de México, 1934, Vitrales, 184 x 460, Col. Universidad Autónoma de Sinaloa, ubicado en la Biblioteca Central, México.

Trabajadores de vía, 1934, Acuarela sobre papel, 34 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.

Trabajadores de vía, 1934, Conjunto de vitrales, , Col. Antiguo Hospital Colonia, ahora oficinas del IMSS, México.

La mina, 1935, Acuarela sobre papel, 23 x 30, Col. Silvestre Revueltas, México.

Paisaje de Sonora, 1935, Acuarela sobre papel, 27 x 37, Col. Silvestre Revueltas, México.

Paisaje de Tepozotlán, 1935, Acuarela sobre papel, 34 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.

Revolucionario, s/f, Lápiz sobre papel, 40 x 35, Col. Silvestre Revueltas, México.

Sin título, s/f, óleo sobre tela, 51 x 61, Col. Sra. María Carrancá de García, México.

ANEXO I
Láminas 1-54

Lámina 2



Composición en arco-iris, 1921
óleo sobre lienzo.

Lámina 3



La maison de mon oncle, 1921 (ca)
óleo sobre lienzo, desaparecido.

Lámina 4



El árbol, 1922 (ca)
óleo sobre lienzo, 68 x 77, Col Fernando Leal Audirac, México.



Alegoría de la Virgen de Guadalupe (detalle), 1922
mural a la encáustica, Escuela Nacional Preparatoria, México.



Alegoría de la Virgen de Guadalupe (detalle), 1922
mural a la encáustica, Escuela Nacional Preparatoria, México.

Lámina 7



Allegoría de la Virgen de Guadalupe (detalle), 1922
mural a la encáustica, Escuela Nacional Preparatoria, México.

Lámina 8



Florero, 1923
óleo sobre tela, 65 x 78, Col. Particular, México.

Lámina 9



Las líneas de alta tensión, 1924
Acuarela sobre papel, 15, 5 x 22,5, Museo Nacional de Arte, México.

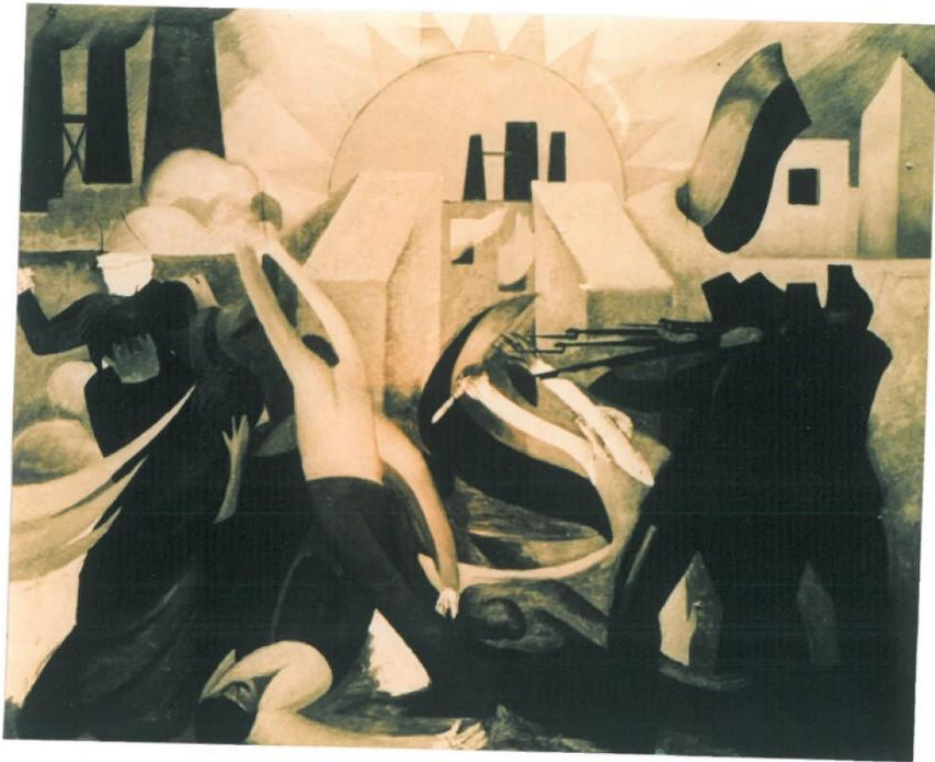


Pueblo con montaña, 1924,
Acuarela sobre papel, 15,5 x 22,5, Col. Museo Nacional de Arte, México.



Portada de la revista *Irradiador*, 1924 (ca)
con foto de Edward Weston, Col. Charlot, Honolulu.

Lámina 12



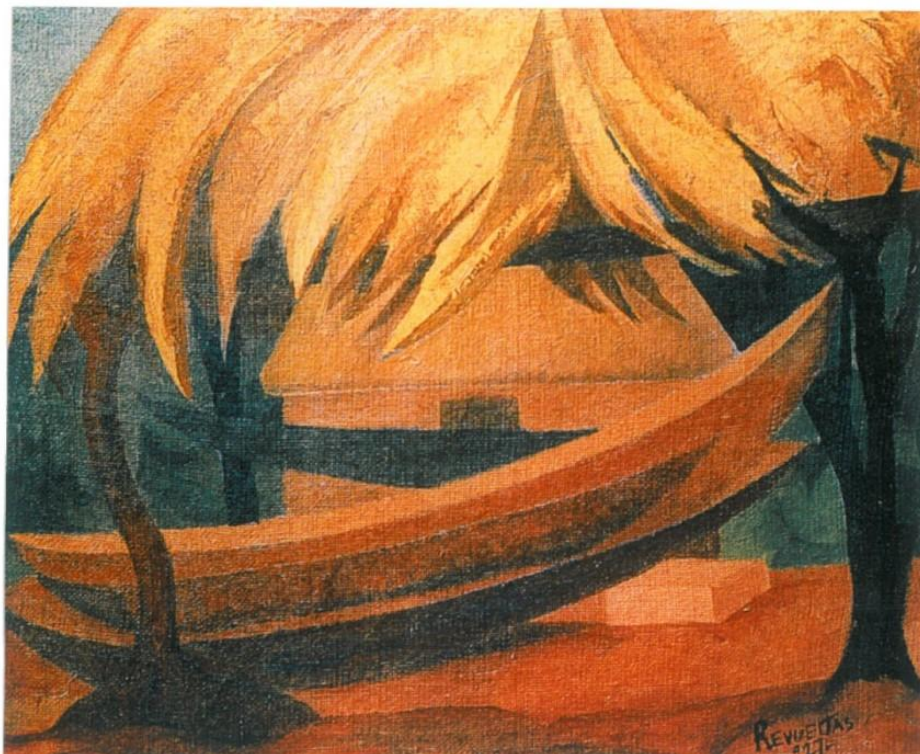
Los fusilamientos de Río Blanco (o La huelga), 1926 (ca)
desaparecido, foto publicada en *Horizonte*, núm. 8, noviembre de 1926.

Lámina 13



Paisaje del trópico, 1927
óleo sobre tela, 94 x 89, Col. particular, México.

Lámina 14



Las barcas, 1927
óleo sobre tela, 63 x 73, Col. particular, México.

Lámina 15



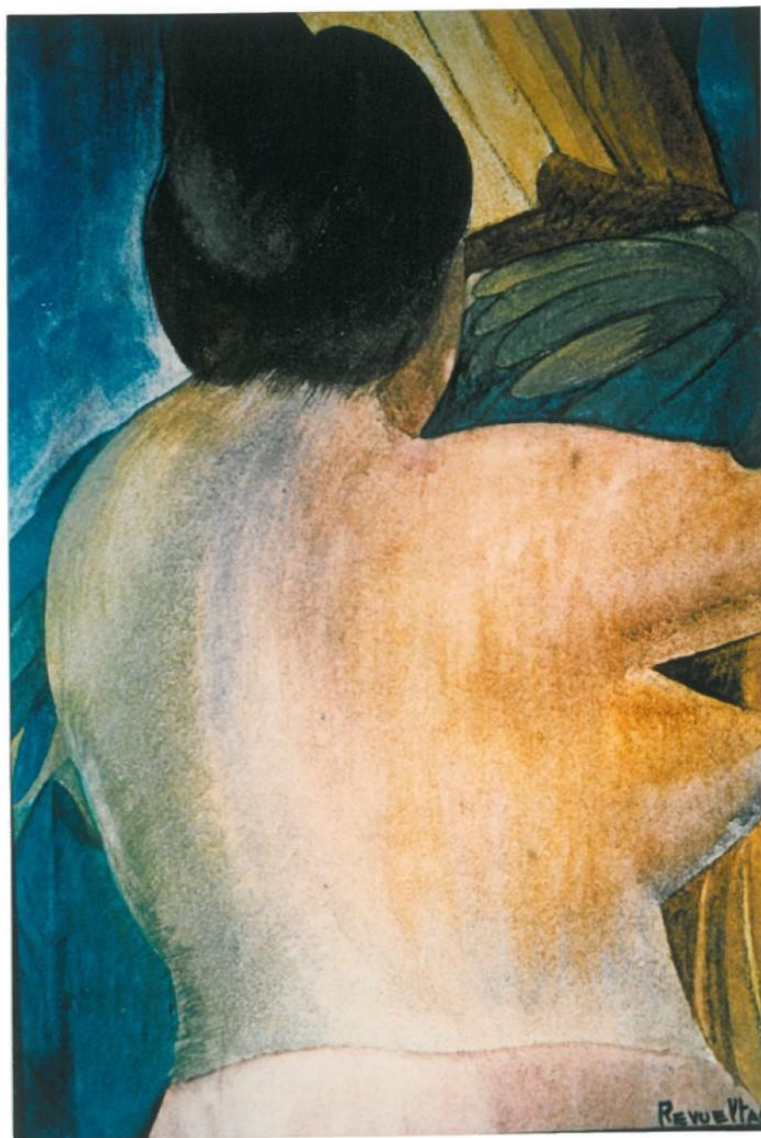
Andamios exteriores, 1923
Acuarela sobre papel, 27 x 33,5, Col. Museo Nacional de Arte, México.

Lámina 16



La ciudad, 1928
grabado en madera, 21 x 20, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Lámina 17



Mujer del Istmo, 1929
Acuarela sobre papel, 35 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.



Portada para la revista *Crisol*, 1929, núm. 2, febrero.



Portada para la revista *Crisol*, 1929, núm. 3, marzo.

Lámina 20



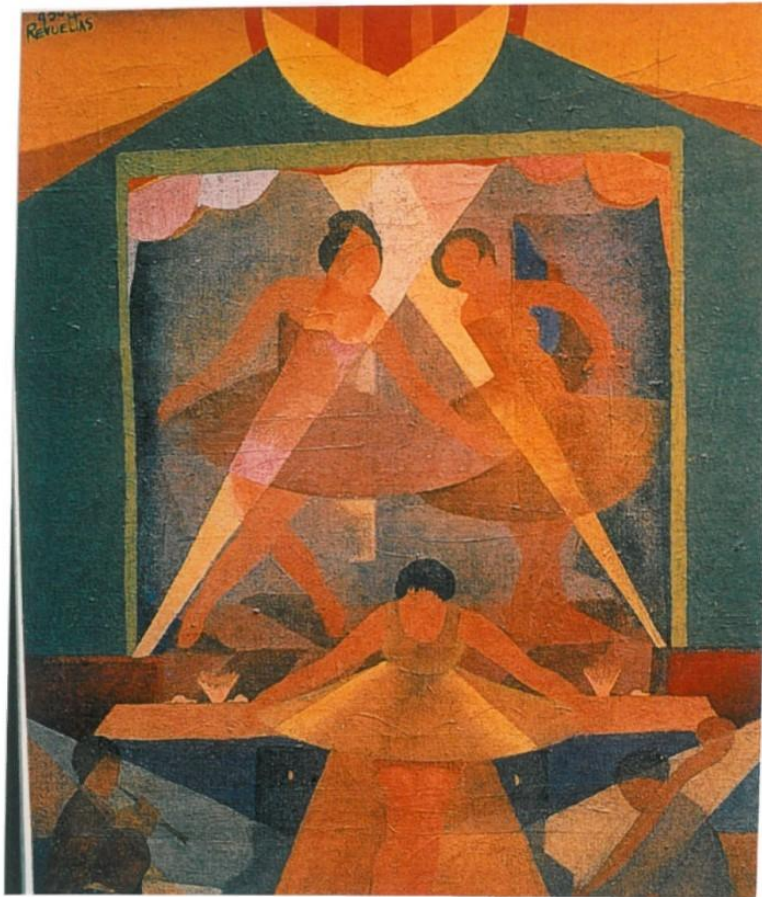
Portada para la revista *Crisol*, 1929
núm. 4, abril, grabado en madera, 15 x 14, Col. CENIDIAP, (INBA), México.

Lámina 21



El café de cinco centavos, 1928 (ca)
Acuarela sobre papel, 34 x 27, Col. Museo Nacional de Arte, México.

Lámina 22



Sin Título, 1930
óleo sobre tela, 59 x 50, Col. Fernando Castaño Zuno, México.

Lámina 23



Paisaje de Pátzcuaro, 1932
Acuarela sobre papel, 26 x 36, Col. Silvestre Revueltas, México.

Lámina 24

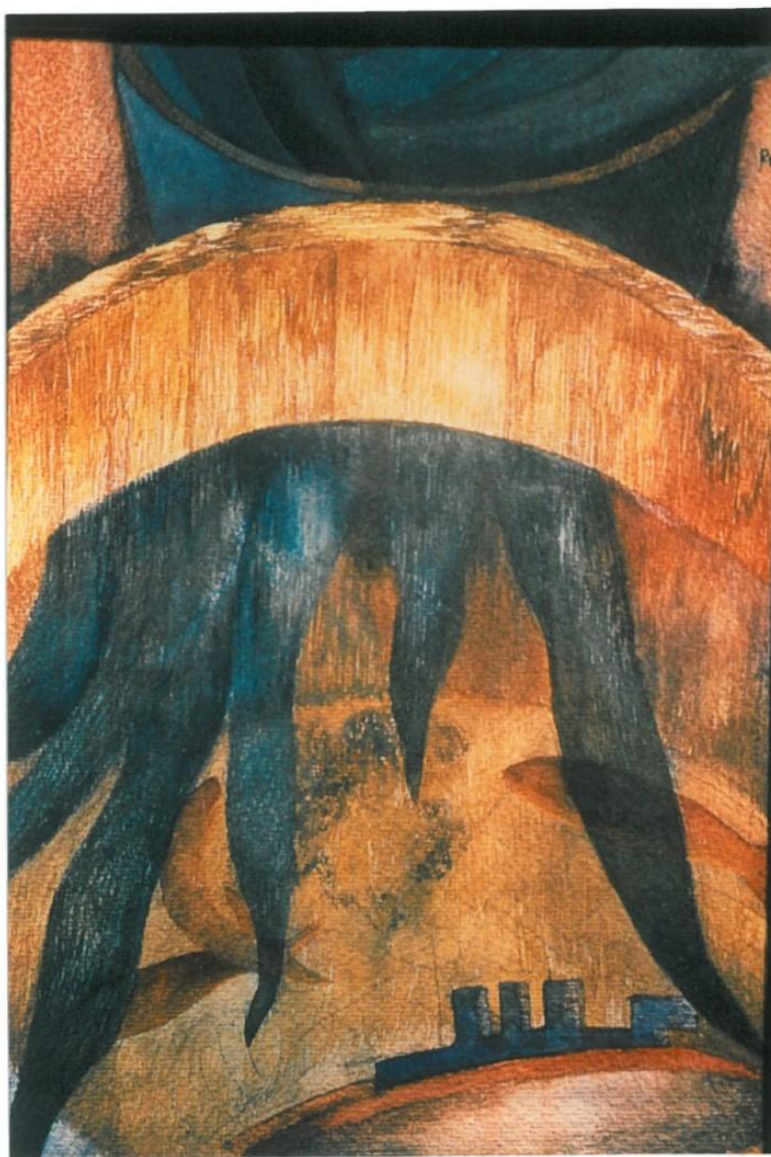


Árbol, 1930
Acuarela sobre papel, 23,5 x 31, Col. Silvestre Revueltas, México.



Virgen, 1930
óleo sobre tela, 70,5 x 55,5, Col. Galería López Quiroga, México.

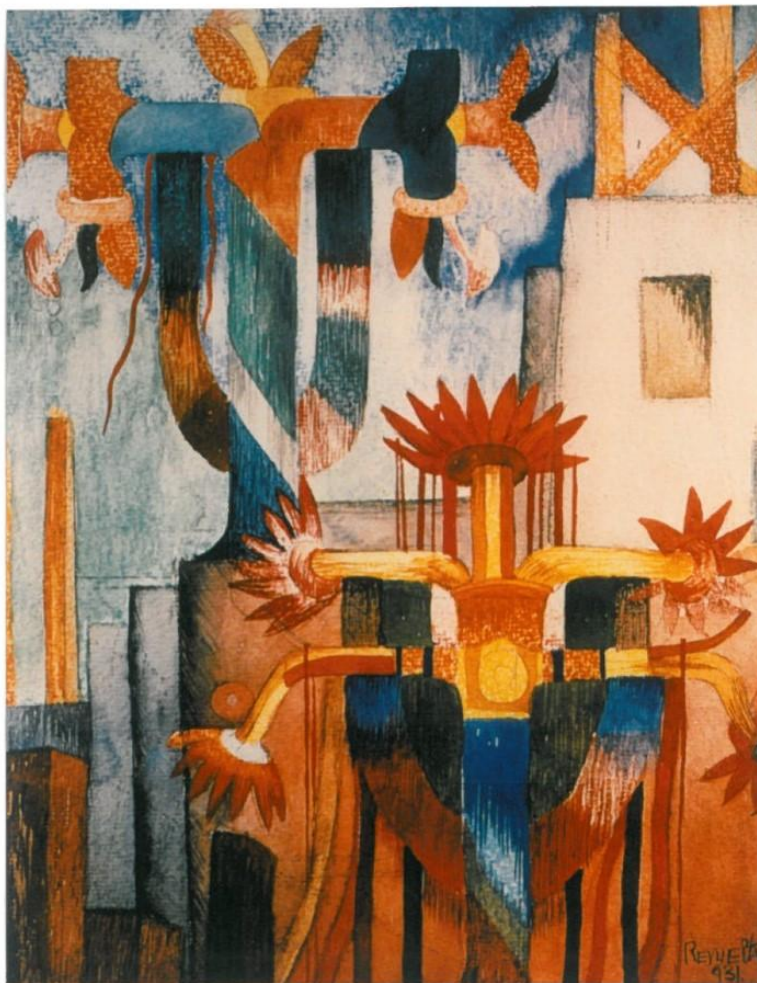
Lámina 26



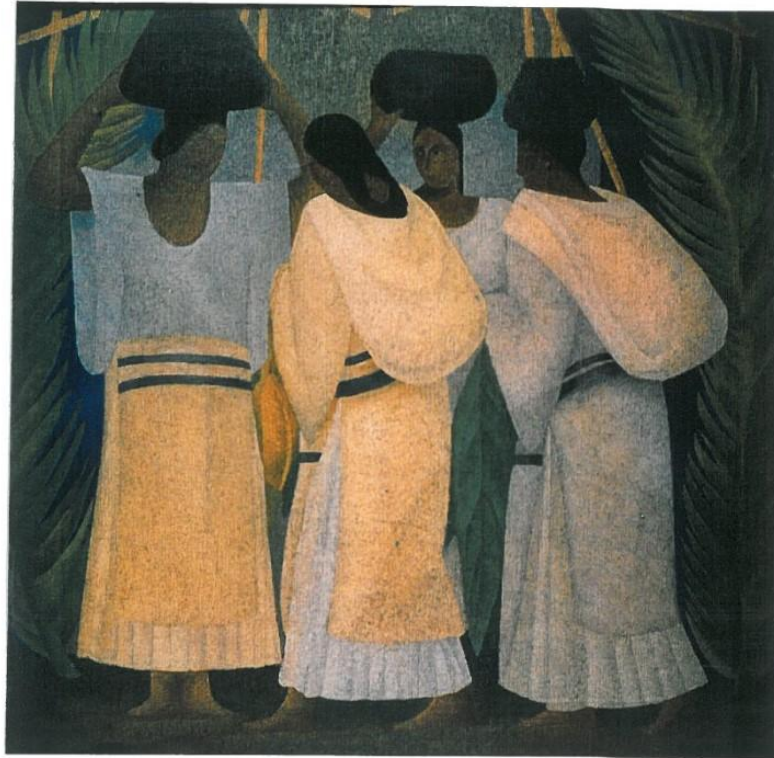
Reflejos, 1930

Acuarela sobre papel, 44,5 x 31, Col. Silvestre Revueltas, México.

Lámina 27



La fiesta de la cruz de mayo, 1931
Acuarela sobre papel, 35 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.



Mujeres de Tehuantepec, 1931
óleo sobre tela, 55 x 55, Col. particular, México.



Portada de *Crisol*, 1931
núm. 34, grabado en madera, col. CENIDIAP (INBA), México.

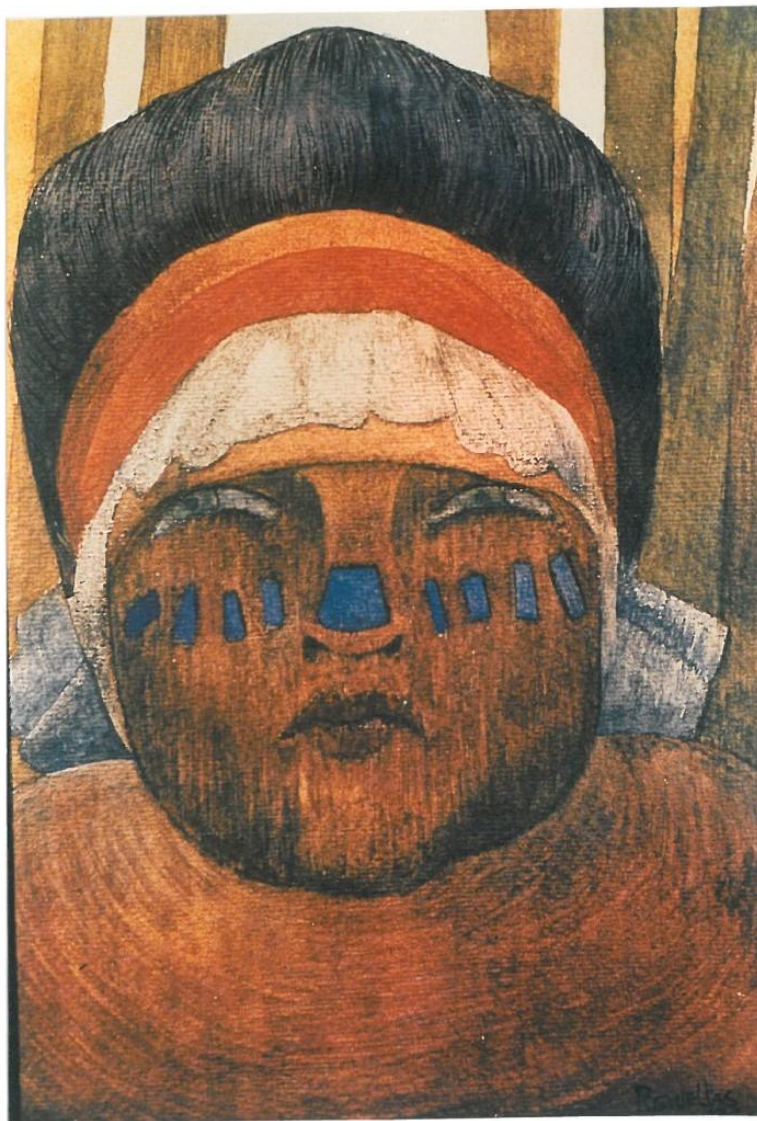


Portada de *Crisol*, 1931
núm. 31, grabado en madera, col. CENIDIAP (INBA), México.

Lámina 31



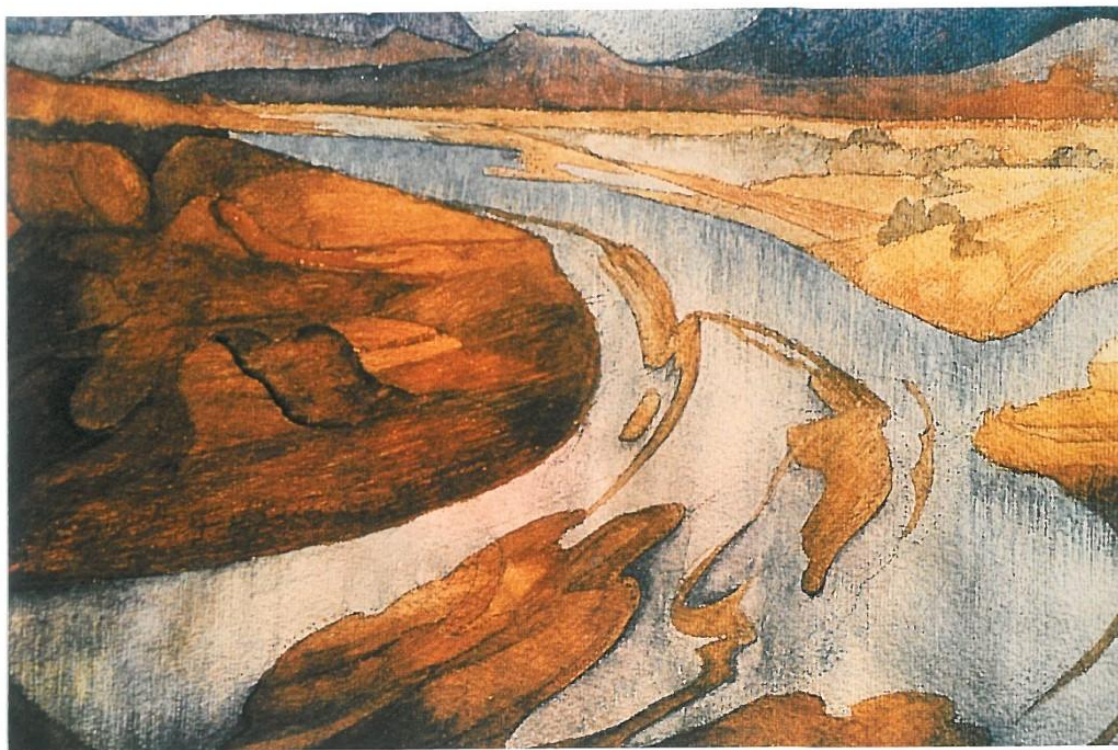
Mujer seri I, 1932
Acuarela sobre papel, 37 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.



Niña seri II, 1932
Acuarela sobre papel, 37 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.



Campesinos en labor, 1932
Acuarela sobre papel, 54 x 58, Col. Silvestre Revueltas, México.



Paisaje de Tehuantepec, 1932
Acuarela sobre papel, 30 x 41, Col. Silvestre Revueltas, México.



El congreso de Apatzingán, 1932
óleo sobre tela, 248 x 498, Col. Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México.



El fusilamiento de Gertrudis Bocanegra, 1932
óleo sobre tela, 248 x 498, Col. Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México.



Portada de *Crisol*, 1933
año V, núm. 60, diciembre 1933, Col. CENIDIAP (INBA), México.



La siembra, 1933
óleo sobre tela, 44,5 x 35, Col. Silvestre Revueltas, México.



El Trapiche, 1933
óleo sobre tela, 70 x 85, Col. Silvestre Revueltas, México.

Lámina 40



El embarcadero de Ocotlán, 1933
óleo sobre tela, 69,5 x 79, Col. Silvestre Revueltas, México.

Lámina 41



Puente de Ocotlán, 1933
óleo sobre tela, 43,5 x 43,5, Col. Silvestre Revueltas, México.



Los Judas, 1933
óleo sobre tela, 40 x 29, Col. Ana Cecilia Ortega, México.

Lámina 43



Los nadadores, 1933
óleo sobre tela, 52 x 52, Col. Angélica Ortega Gaitán, México.

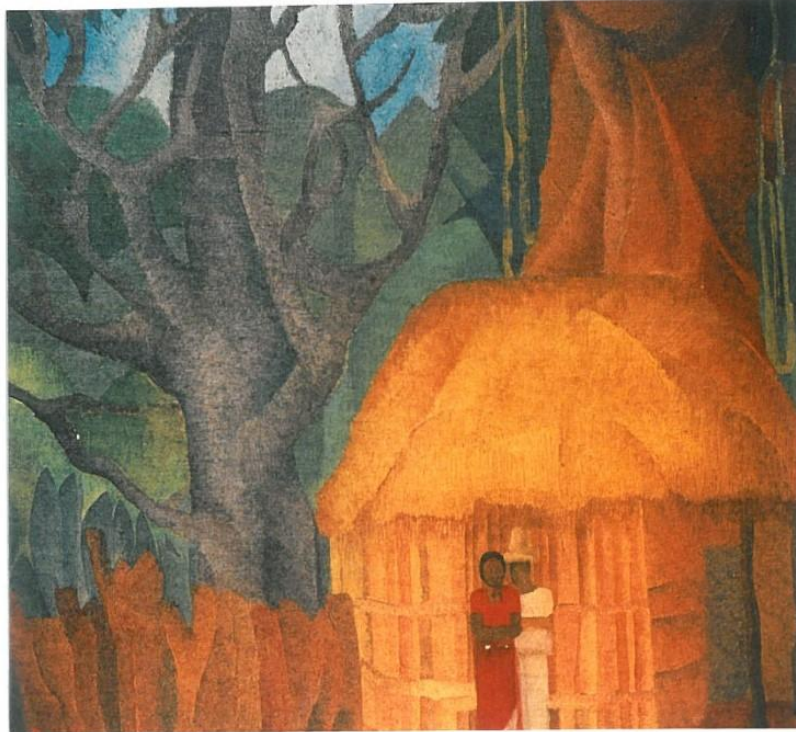


Danzantes de Yautepec, 1933
óleo sobre tela, 39 x 50, Col. Silvestre Revueltas, México.

Lámina 45



La danza del venado, 1933
óleo sobre tela, 54 x 54,5, Col. Andrés Blaisten, México.

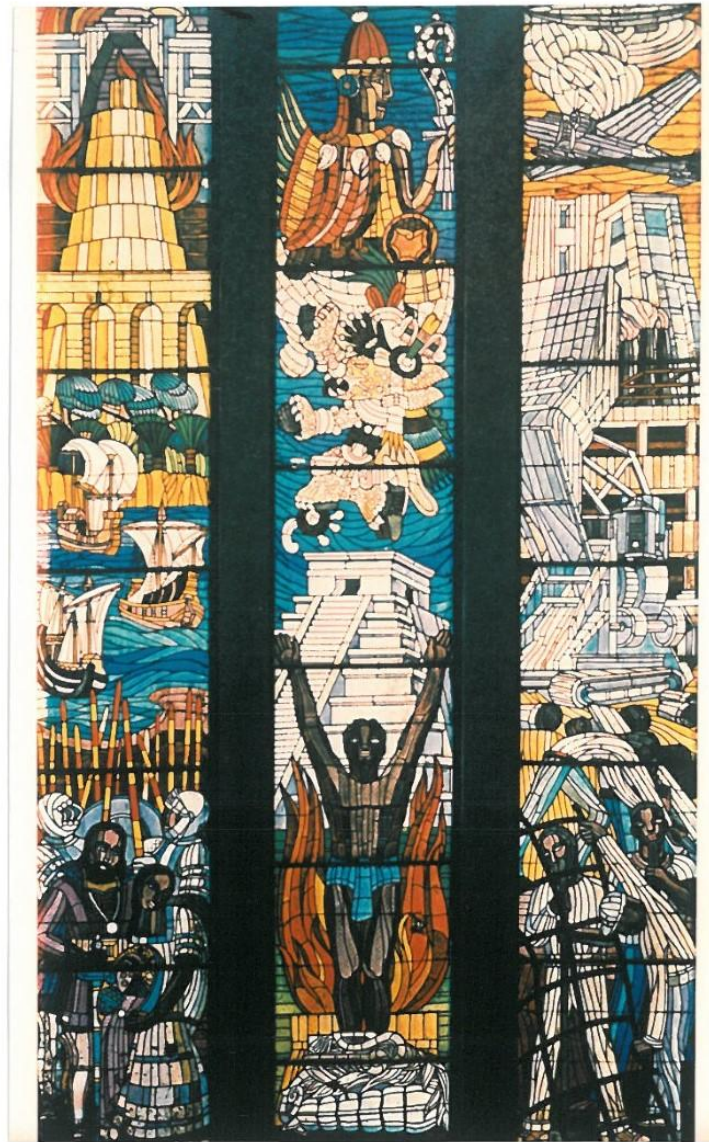


Pareja en la selva, 1933
óleo sobre tela, 45 x 45, Col. particular, México.

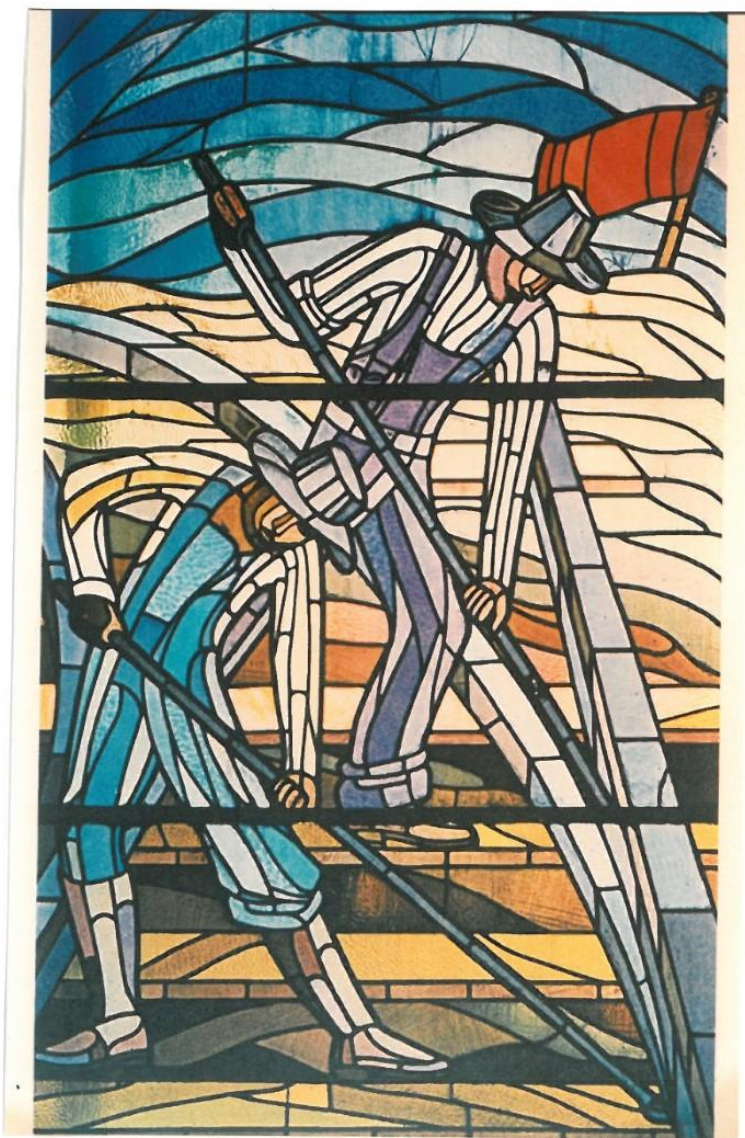
Lámina 47



La barranca de Oblatos, 1933
óleo sobre tela, 59 x 75, Col. Silvestre Revueltas, México.

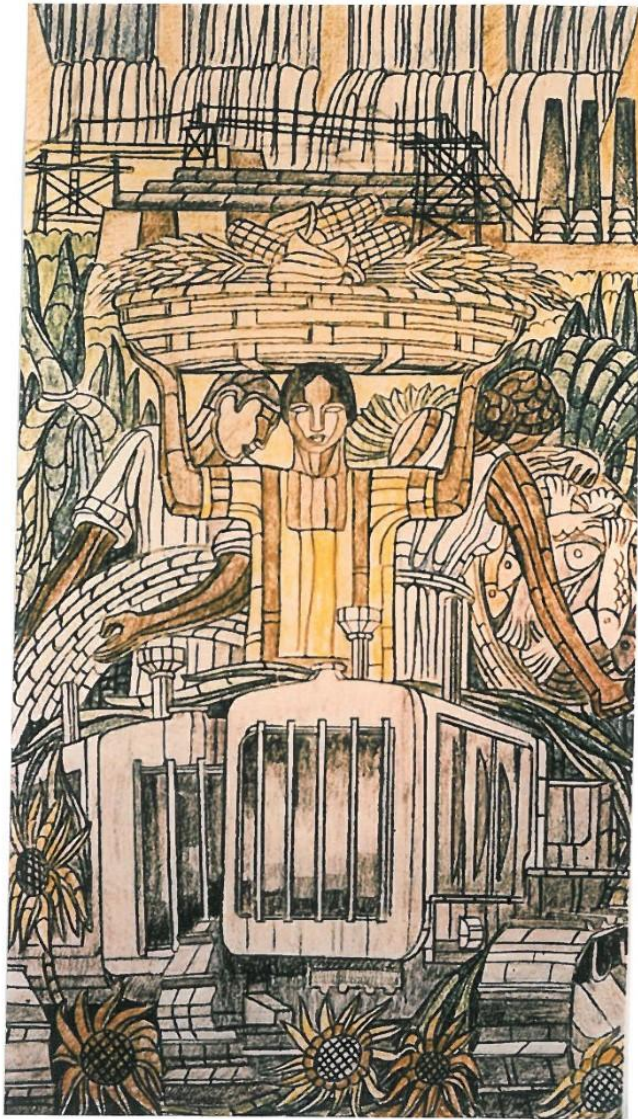


Tres épocas en la historia de México, 1934
Vitales, Duratrans, 750 x 150 (por panel), Col. Centro Escolar Revolución, México.



Trabajadores de vía, 1934 (detalle)
Conjunto de vitrales, Col. Antiguo Hospital Colonia, ahora oficinas del IMSS, México.

Lámina 50



Ciencia y electricidad, 1934
detalle de la vidriera, *Tres épocas en la historia de México*, Duratrans, 750 x 150, Col.
Centro Escolar Revolución, México.

Lámina 51



Proyecto para el mural del Monumento al General Obregón, 1934
carbón sobre papel, 120 x 36, Col. Silvestre Revueltas, México.



Trabajadores de vía, 1934
Conjunto de vitrales, Col. Antiguo Hospital Colonia, ahora oficinas del IMSS, México.



Paisaje de Tepozotlán, 1935
Acuarela sobre papel, 34 x 27, Col. Silvestre Revueltas, México.

Lámina 54



Paisaje de Sonora, 1935
Acuarela sobre papel, 27 x 37, Col. Silvestre Revueltas, México.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

**EL ESTRIDENTISMO Y LAS ARTES.
APROXIMACIÓN A LA VANGUARDIA MEXICANA EN
LA DÉCADA DE LOS VEINTE.**

TOMO II

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

D. Miguel Corella Lacasa.

Dirigida por:

Dr. D. José Enrique Tormo Fayos.

VALENCIA, 1997.

Ramón Alva de la Canal.

1.- Introducción.

Ramón Alva de la Canal (México 1898-1981) debe ser considerado como el pintor por excelencia del Estridentismo. Su trayectoria profesional durante toda la década de los veinte y principios de los treinta estuvo ligada, quizás como la ningún otro pintor, con la historia del movimiento fundado por Maples Arce. Alva participó con entusiasmo en diversas actividades del grupo y particularmente en las dos exposiciones genuinamente estridentistas, la del Café de Nadie en 1924 y la de la Vida del Café en 1929; ilustró varios libros y revistas editados por el grupo siendo responsable, junto con Leopoldo Méndez, del diseño gráfico y la ilustración de *Horizonte*, la revista estridentista de Jalapa; se comprometió en las tareas políticas y culturales que el movimiento llevara a cabo en el estado de Veracruz al amparo del general Heriberto Jara, y fue fundador y miembro de la directiva del grupo de pintores ¡30-30! al que, como hemos visto, hemos de considerar como movimiento fuertemente vinculado al ideario estridentista. Por último, algunas de sus obras se han convertido en las más claras muestras del influjo del Estridentismo en las artes plásticas mexicanas. Nos referimos especialmente a su óleo *El Café de Nadie* (1930) y a las ilustraciones para el libro de List Arzubide *El movimiento estridentista* (1926).

En cuanto a la trayectoria de Alva con anterioridad a la fundación del Estridentismo encontramos que, en sus años de formación en la Academia de San Carlos y en las Escuelas de Pintura al Aire Libre de Ramos Martínez, siguió un proceso de evolución paralelo al de los otros pintores comprometidos con el Estridentismo. Un proceso que participó del impresionismo de Ramos Martínez para desprenderse de las influencias academicistas, que introdujo por primera vez en el arte moderno mexicano algunos de los motivos revolucionarios que habrían de convertirse en característicos de la denominada Escuela Mexicana, que inició el rescate del grabado en México en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, que participó en los inicios del muralismo en la Escuela Nacional Preparatoria y que, finalmente, encontró en el Estridentismo la forma de continuar y radicalizar su empeño por destruir la influencia de la pintura académica y por lanzar propuestas de renovación artística.

Atendiendo a las consideraciones arriba expuestas, Ramón Alva de la Canal ha de ser considerado como el artista estridentista por antonomasia y su producción de la década de los veinte como el mejor exponente de lo que podría ser la *plástica estridentista*, es decir, del influjo del Estridentismo en las artes plásticas. Así lo ha reconocido Serge Faucherau, el historiador que más ha contribuido al rescate de la producción plástica estridentista y a su dignificación:

Par ses peintures, par les nombreuses gravures qu'il a exécutées pour les publications du mouvement, Ramón Alva de la Canal (...) est sans doute le plus remarquable des artistes stridentistes: un métier sûr, une grande virtuosité présidant à la réalisation d'œuvres soulevées par un véritable enthousiasme: portraits aux schématisations hardies, paysages urbains dynamiques. Alva de la Canal a été un des tout premiers à peindre à fresque, mais son plus beau titre de gloire ne serait-il pas d'être le meilleur graveur des divers futurismes —ses graveurs sur bois n'ayant guère d'égales que celles de l'anglais Edward Wadsworth? (1985, 48).

Para Faucherau la relevancia histórica de Alva radicaría en su contribución a la formación de eso que hemos dado en llamar *plástica estridentista*, pero también en su aporte personal en dos ámbitos que trascienden la breve historia del Estridentismo y que afectan a dos de las grandes aportaciones mexicanas al arte contemporáneo: el grabado y el muralismo. Como hemos aclarado ya, Alva participa en la recuperación del grabado en madera iniciada por el grupo de pintores de Coyoacán bajo la influencia de Jean Charlot. Por otro lado, participa también en el inicio del muralismo siendo el primero en utilizar la técnica del fresco, aspecto que trataremos más tarde con detalle. Pero más allá de su aporte personal a procesos colectivos como fueron la gestación del muralismo y del grabado mexicano contemporáneo, la obra de Alva reviste, para Faucherau, una significación que trasciende el ámbito particular de la historia del arte mexicano: sus grabados en madera son *los mejores de entre los diversos futurismos* y Alva merece por ello alcanzar el *título de gloria*. La afirmación puede parecer quizás exagerada y es sin duda sorprendente refiriéndose a un artista tan poco conocido. Sin embargo, debe ser tenida en cuenta viniendo de alguien que ha contribuido especialmente a establecer el término *futurismos*, mostrando la influencia del futurismo italiano en diversos movimientos artísticos que adquirieron entidad propia pero cuyo sentido no puede entenderse más que como genuinamente futurista. El Estridentismo mexicano sería, para Faucherau, uno de esos futurismos y la aportación de Alva trascendería el

ámbito local para situarse en un lugar de excelencia dentro de este amplísimo marco constituido por los diversos futurismos⁵¹. Pero más allá de esta valoración general, Faucherau propone también un criterio para valorar la obra estridentista de Alva y para aclarar qué notas caracterizarían a la plástica estridentista: el estridentismo de Alva se manifestaría tanto en los temas (paisajes urbanos) como en las formas (esquemmatización y dinamismo). En su vertiente técnica la obra mostraría un cuidado artesanal en la producción y una reivindicación del oficio. Finalmente, la plástica estridentista estaría estrechamente vinculada a la poética estridentista, a la ilustración de sus poemas y revistas, por lo que se manifestaría principalmente en el grabado y el diseño gráfico, dos técnicas que habrían sido consideradas generalmente como de segundo orden. Las indicaciones de Faucherau, tan breves como contundentes, serán uno de los puntos de partida de nuestro análisis de la producción estridentista de Alva de la Canal.

Germán List Arzubide, el último poeta estridentista vivo, coincide con Fachereau al considerar a Alva como el más importante de los pintores estridentistas. En una entrevista del año 1994 para la revista *Memoranda* afirma:

Ramón Alva de la Canal fue el ilustrador por excelencia del Estridentismo. Algunas cosas que yo escribí, él las ilustró perfectamente; casi al mismo tiempo que yo iba escribiendo, le pasaba lo que escribía y entonces él lo iba ilustrando. (...) Él ilustró el libro del movimiento estridentista, del cual se puede decir que es la historia de éste, escrito en un lenguaje estridentista y con dibujos estridentistas. (...) Él entendió lo que era el Estridentismo y lo pudo ilustrar correctamente. (González y Rosales, 1994, 34-35).

⁵¹ Las opiniones de Faucherau vienen avaladas por su participación en la elaboración del catálogo y del diccionario *Futurismo/futurismi* editado con motivo de la exposición celebrada en Milán (1986). La inclusión del Estridentismo en esta exposición (responsabilidad de Faucherau) permitió mostrar la influencia de las vanguardias europeas en el Estridentismo y contribuyó decididamente a valorar la calidad y significación histórica de este movimiento. Este enfoque del Estridentismo, que enfatiza su vinculación con las vanguardias internacionales, ha de ser complementado con el punto de vista propuesto por el mismo Faucherau en otros dos textos. En *Les peintres révolutionnaires mexicains* (1985) se acerca al Estridentismo desde la óptica de la historia del arte revolucionario mexicano y de la poesía de vanguardia mexicana. En *Art d' Amerique Latine 1911-1968* (1992) se aproxima a este movimiento desde el punto de vista de su contribución a la implantación de las vanguardias y a la renovación del arte Latinoamericano.

El libro de List *El movimiento estridentista* es al mismo tiempo una historia del Estridentismo y un manifiesto doctrinal. List repasa las actividades y publicaciones del grupo y acompaña su exposición con las ilustraciones de Alva. Éstas constituyen una historia del Estridentismo en imágenes al incorporar numerosas reproducciones de portadas de libro, cuadros, esculturas, caricaturas y fotos de los miembros e ilustraciones para los poemarios o revistas. En realidad, el texto y la imagen son dos componentes inseparables en el libro, cuya autoría debiera compartir List con Alva. Efectivamente, la portada, las ilustraciones y el diseño de algunas páginas muestra una perfecta sincronía entre el escritor y el ilustrador que List hace extensiva a todas las colaboraciones de Alva con los poetas y prosistas del Estridentismo. Como tendremos ocasión de probar en relación con algunos grabados y dibujos para los poemas estridentistas, Alva recrea en sus xilografías y dibujos los principales temas de la poética estridentista: la ciudad, la máquina, la revolución, etc., proponiendo una obra que, justo por surgir de una colaboración estrecha entre poeta y grabador, se convierte en la mejor expresión de aquello en lo que podría consistir el estridentismo en su vertiente visual.

Aceptada la tesis de List de que Alva fue *el ilustrador por excelencia del Estridentismo*, se nos plantea un problema consiguiente que podríamos formular jugando con los términos de la afirmación: ¿fue el estridentismo la tendencia artística por excelencia de Alva? La cuestión se hace obligada en cuanto se repasa la extensísima producción completa del artista y se comprueba que los temas y formas características de la década de los veinte, influenciadas por el Estridentismo, desaparecen posteriormente o sólo reaparecen de forma marginal. Facherau ha planteado el problema en términos de un retorno a una figuración más tradicional a partir de los años cincuenta:

Son oeuvre reste encore difficile à apprécier, d'autant plus que son retour à une figuration plus traditionnelle à partir des années cinquante a fait oublier qu'il a été un novateur majeur. (1985, 48).

Efectivamente a partir de la década de los cincuenta se produce un claro abandono de la poética estridentista que venía anunciándose desde finales de la década del treinta. Las razones de este cambio en la producción de Alva son oscuras. La cuestión excede también los límites de este trabajo que se circunscribe al período de vigencia del movimiento estridentista, pero, sin embargo, es posible esbozar algunos apuntes al respecto. Parece que tras el fracaso del Estridentismo, fracaso que fue en primer lugar político (caída del gobierno del general Jara, represalias contra el grupo ¡30-30!), el grupo de

poetas y artistas organizado en torno a Maples se disolvió y Alva permaneció por un tiempo en Ciudad de México para instalarse más tarde en Jalapa dedicado a la docencia y a la producción de obra por encargo (principalmente retratos). Aislado en la provincia y ajeno siempre a la necesidad de alcanzar el renombre y el éxito comercial, Alva se refugia en Jalapa lejos del ambiente cultural capitalino. Esta opción vital significó una renuncia a la voluntad de intervención política y social que caracterizó al Estridentismo y la asunción de una derrota histórica: arrinconado por el muralismo triunfante (los tres grandes del muralismo) y por el surgimiento de una nueva generación de la vanguardia agrupada en torno a Diego Rivera y a la bandera del surrealismo, el Estridentismo se convirtió pronto en el vago recuerdo de una algarada pasajera. List Arzubide, en la entrevista arriba citada, se ha referido a la habilidad de Alva para el retrato que se convirtió en su mejor sostén económico y ha atribuido el cambio de Alva a su carácter inquieto e imprevisible:

Cuando estuvimos en Jalapa tomé contacto con diversas gentes y conseguí que Ramón pintara algunas cosas en uno de los edificios de la ciudad. Y parece que, al comenzar a pintar, como siempre le entró la inquietud, y entonces lo que hizo fue invitar a muchas muchachas para que fueran sus discípulas; y, de hecho, hizo una escuela de jóvenes que se decidieron a aprender. Tuvo buenas alumnas y se quedó allí hasta que con el tiempo decidió regresar a México. (González y Rosales, 1994, 35).

Podemos suponer por tanto que, cansado de las intrigas políticas, Alva encontró en Jalapa la posibilidad de trabajar con tranquilidad como retratista y maestro, realizando esporádicamente algunas decoraciones murales.

El abandono de la estética de vanguardia estridentista ha sido, sin duda, uno de los factores decisivos para el extraordinario olvido sufrido por este autor y su obra. Las historias generales del arte mexicano contemporáneo dan cuenta de él por su participación en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria y a propósito de la polémica en torno a quién fue el primero de los muralistas en utilizar la técnica del fresco. Se menciona también su participación en el Estridentismo, pero, habida cuenta del desprecio hacia este movimiento en la historia de la literatura y el arte mexicano hasta la década del setenta, nunca ha merecido más de dos líneas. Pero si ya el Estridentismo ha sido minusvalorado, en el caso de Alva su abandono de la violencia vanguardista parece haber servido para justificar la tesis de que el Estridentismo fue una revuelta juvenil sin sentido que acabó en simple mediocridad. Así como en el caso de Fermín Revueltas su temprana muerte contribuyó a la creación de un mito que veía en

el artista la quintaesencia del carácter vanguardista, en el caso de Alva, su carácter tímido, su sencillez y su conversión en un simple pintor y maestro de provincias ha venido a forjar una imagen igualmente tópica pero exactamente contraria. La muerte del joven y prometedor Fermín Revueltas fue una muerte casi heroica, mientras que el retiro de Alva de la primera línea de la lucha política se interpretó como prueba de la derrota de la vanguardia en México.

También el carácter de Alva puede servirnos para explicar en buena medida las razones de su poca fortuna ante el mercado y la crítica de arte. Alva mostró siempre una especial alergia al boato del mundo del arte y un marcado desinterés por la promoción de su propia obra. Esta circunstancia dependía de su particular carácter, pero también era consecuencia de un compromiso moral y político al que el artista fue siempre fiel, un compromiso adquirido en los años de aprendizaje en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y reforzado durante el período de trabajo en equipo y prácticamente anónimo que los estridentistas desplegaron en todas sus actividades. Fauchereau ha recurrido a esta circunstancia para explicar la renuncia de Alva al éxito y la gloria:

...il a toujours préféré le travail en commun; par exemple, aux éditions de la Bibliothèque Populaire durant les années vingt, ou à l'Ecole de Peinture de Jalapa qu'il a fondé en 1953 et dirigé pendant vingt-cinq ans. (1985, 48).

Algunos testimonios del propio Alva confirman claramente esta idea de Fauchereau. En una entrevista concedida a Mireya Folch en 1977 para el suplemento semanal del diario *El Sol de Puebla* declaraba:

Yo siempre he sido un poco salvaje, me aísló pintando mis cosas y ya. Casi no he hecho exposiciones. Creo que esta es la segunda que hago. La primera fue en la librería Juárez y la patrocinó Maples Arce en el año de 1955. Me acuerdo que yo tenía miedo de exponer. Pero tuvo éxito la exposición. Todos hablaron muy bien. Incluso Castro Leal que venía de Europa me alabó mucho. Dijo: "Le felicito, usted puede hacer todo lo quiera". Me acuerdo mucho porque estaba yo ahí solo cuando se me acercó. Fue una exposición hecha con cuadros que ya había vendido. El único a la venta era el de la danzante que estaba en 5.000 pesos. ¡Imagínese, un cuadro de dos metros! Luego me robaron uno, que era el de una de mis hijas bailando. Entonces... me decepcioné de las exposiciones. Además tenía que pintar un mural y trabajar en la escuela y eso me quitaba todo el tiempo. Mi producción está en colecciones

particulares. Algunos cuadros los tiene Portes Gil, Maples Arce, etc. (Folch, 1977, 37).

Las declaraciones de Alva nos permiten extraer algunas consecuencias que pueden explicar en gran parte el desconocimiento de su obra. En primer lugar el pintor confiesa su miedo a la crítica y al público y nos permite deducir que nunca organizó exposición alguna con fines estrictamente comerciales ni tuvo relación con el mercado privado. Como él mismo afirma, las dos únicas exposiciones que recuerda –y ya es significativa la dificultad para recordar si hubo alguna otra– fueron organizadas por su amigo Maples, quien parecía más interesado en la promoción de la obra que el propio artista. Por otra parte, el hecho de que Alva viviera durante tantos años en Jalapa le apartó del mercado artístico, ya que la capital del Estado de Veracruz no contaba con galerías ni actividad expositiva reseñable. De hecho, Alva nunca compartió la concepción del trabajo artístico ligada al mercado privado y siempre se consideró un trabajador muralista, maestro y pintor de retratos por encargo. Éstos fueron sus medios de vida y a ellos concedió la máxima importancia hasta el punto de considerar que no tenía tiempo para participar en exposiciones que se le antojaban como acontecimientos que, además de asustarle, nunca fueron económicamente rentables para él. Más que exponer su obra a la mirada del público y del crítico, prefirió siempre trabajar aislado, producir su obra sin interferencias externas y ganarse la vida con encargos puntuales. Su concepción de la actividad artística está, de este modo, más cerca de las ideas del sindicato de pintores organizado por los muralistas a principio de la década de los veinte que de la concepción burguesa del artista. Como los primeros muralistas, trabajó siempre por encargo y buscando el mecenazgo de las instituciones públicas y su obra nunca fue creada para el público burgués. Como él mismo aclara en esta entrevista (1977, 35): *Para mí la pintura es un ejercicio estrictamente emocional*; lo que le obligaba a un lento proceso de elaboración de las emociones y a pintar poco. La colección del artista, actualmente propiedad de la familia Alva de la Canal Hernández, compuesta por un gran número de obras, nos muestra a un pintor continuamente ocupado en la realización de apuntes y retratos a lápiz de los miembros de su familia, pero poco interesado en producir eso que podríamos denominar *su obra*. Dibujante incansable, plasmaba de continuo sus impresiones, pero se mantenía ajeno a la preocupación por construir un estilo propio. Como él mismo declaraba: *Yo creo que no tengo estilo, señorita. Pero el color de uno, mi manera de ver las cosas, eso siempre sale, ¿o no?* En esto contexto parece significativo que el mejor recuerdo que Alva guardaba de la opinión de sus críticos fuera la afirmación de Castro Leal: *le felicito, usted puede pintar lo que quiera*. El elogio supo

reconocer la libertad creativa del artista al tiempo que concedía lo que Alva siempre persiguió: ser reconocido como un profesional preparado para acometer cualquier trabajo y listo para cumplir con cualquier encargo. Despreocupado por la construcción de una “obra coherente” y de un “estilo propio”, autor polifacético plegado siempre a las exigencias de cada trabajo concreto, Alva nunca se preocupó demasiado por saber del paradero de sus obras de caballete y en la entrevista sólo puede recordar el nombre de dos de sus coleccionistas. Tenemos noticia de la compra de una obra de Alva por Emilio Portes Gil gracias a la revista ¡30-30! en la que se da cuenta de la misma y de que se llevó a cabo en el transcurso de una comida homenaje que el grupo ofreció al político. Respecto a las obras de Alva que pertenecieron a Maples Arce, actualmente son propiedad del MUNAL gracias al legado de la viuda del poeta. La donación incluye *El Café de Nadie* (1930), los retratos a lápiz *Maples en el Café de Nadie* (ca. 1924) y *Cabeza de Manuel Maples Arce* (sin título, 1926) y los muebles estridentistas diseñados por Alva para Maples.

No ha de extrañarnos pues que sólo tengamos noticia de dos exposiciones individuales de Ramón Alva de la Canal. Organizadas ambas por Maples, la primera tuvo lugar en 1955 en la librería Juárez de México y la segunda en 1977 en Jalapa. Esta última fue un homenaje y muestra retrospectiva en la que se pudieron ver desde sus obras más tempranas hasta las realizadas a principios de los setenta, y con ella se inició un rescate de la obra de Alva y de los estridentistas en general. De esta recuperación de la obra estridentista hemos dado cuenta ya en el capítulo dedicado al pintor Fermín Revueltas y en los capítulos introductorios. Este fenómeno, iniciado por Schneider con su libro de 1970 afectó a Alva en menor medida que a Revueltas, pero brindó la ocasión para el reconocimiento público en esta exposición de Jalapa, en el congreso sobre el estridentismo organizado en esta misma ciudad en (1968), en la exposición estridentista de la Casa del Lago (1983) y finalmente en la exposición *Ramón Alva de la Canal. 80 años de trabajo* (MUNAL, México, 1987).

Pero el olvido del autor por parte de los críticos e historiadores del arte mexicano se ha debido a otros factores que entran en juego en el caso de Alva y en el del Estridentismo en general. Nos hemos referido a ellos a propósito de Revueltas pero el propio Alva nos brinda algunas claves del problema. El destino del Estridentismo, su menosprecio en la historiografía del arte mexicano se debe en última instancia a la creación del mito de *los tres grandes del muralismo*, a la entronización de las figuras de Orozco, Rivera y Siqueiros con el consiguiente menoscabo de otras que se convirtieron en autores menores,

en epígonos o ayudantes de estos tres grandes. En 1977 Alva reclamaba la necesidad de revisar esta versión heroica, parcial e interesada del arte mexicano contemporáneo:

Diego se acaparó todo junto con Alfaro y Orozco también. Eran los tres grandes. Y hablaban el uno mal del otro en los periódicos. Pero yo un día, verás, me los encontré en una cantina y ahí estaban los tres sentados y muy amigos. Por eso me di cuenta de que era un plan de ellos eso de atacarse, pero era aparente.

Por esa época fue que se hicieron los ‘tres grandes’. Eran terribles y no dejaron pasar a nadie. Hablaban de María Izquierdo, de Pacheco (Máximo Pacheco), un muchacho ahí que utilizó Diego y que fue alumno mío. Ellos preferían ayudar a gente que no les hacía sombra. A nosotros nos hicieron a un lado. Pero no lo lograron definitivamente porque seguimos trabajando. (Folch, 1977, 36).

Las polémicas de los cuarenta y cincuenta entre los tres grandes no serían, en opinión de Alva, más que una estrategia para perpetuar el poder que ellos mismos detentaban. Una polémica falsa, estéril y personalista que excluía cualquier punto de vista que de alguna manera negara la premisa mayor: que el renacimiento del arte mexicano tras la revolución se debió a la aportación de estas tres figuras. El Estridentismo siempre tuvo la virtud de cuestionar este esquema de interpretación histórica. En cuanto movimiento literario fue compatible con los intereses de estos tres grandes y de hecho tanto Rivera como Siqueiros colaboraron con el grupo de poetas; pero en cuanto el Estridentismo dio lugar al grupo ¡30-30!, una organización de pintores con voluntad de intervenir en la política artística y educativa y en los encargos del gobierno, se convirtió en un grupo que amenazaba el monopolio del poder ejercido particularmente por Diego Rivera. Los acercamientos de Orozco o Siqueiros al grupo ¡30-30! responden al hecho de que ambos tuvieron intereses coincidentes con los treintatristas en su oposición al monopolio del poder de Rivera⁵². La institucionalización del tópico de los tres grandes es posterior a ruina del ¡30-30! y al surgimiento de nuevos grupos de artistas, particularmente el apoyado por Rivera y que iba a dar lugar al surrealismo mexicano –al que Alva hace referencia en la cita anterior– y el de los artistas ligados a *Contemporáneos*.

⁵² Como muestra de los celos de Orozco respecto a Rivera pueden consultarse sus cartas a Charlot desde los Estados Unidos escritas en la época en que se libra la batalla del ¡30-30! contra la Academia. Orozco critica a Rivera al tiempo que muestra interés por la revista ¡30-30!

La síntesis entre los dos factores señalados, el desprecio del mercado y de la fama de Alva y el poder de los tres grandes, vendría a explicar finalmente el olvido histórico sufrido por Alva y los estridentistas. El pintor lo resume con estas palabras:

Además de arte había política. Y ellos comenzaron su campaña cuando regresaron mareados de Europa. Nosotros sólo nos dedicamos a pintar. Yo no conozco más que Uruapán; nunca he podido ir a Europa. Tal vez por eso mi pintura no tiene influencia de cosas falsas. Ora, pasa una cosa: yo pinto pero no tengo idea del comercio. Nunca he pensado en eso. Si ni firmo mis cosas a veces.

En realidad el otro día me puse a pensar en eso. Pensaba: cuando me pongo a pintar no me imagino: “esto cuesta tanto y lo voy a vender en tanto. Siempre he estado muy alejado del medio plástico. Y luego eso de que estuve casi veinticinco años en Jalapa. Primero fundé la Escuela de Pintura, después me puse a enseñar y me fui quedando.

La misma idea que encontrábamos expuesta a propósito de la situación posterior a la crisis del ¡30-30! la aplica Alva al momento de inicio del muralismo. Rivera y Siqueiros regresaron con el prestigio que les otorgaba su estancia en Europa, Orozco se incorpora al proceso después de viajar a los Estados Unidos; pero, Alva *sólo se dedica a pintar*. ¿Es esta afirmación una simple justificación?, ¿está convirtiendo Alva la necesidad en virtud al identificar las influencias europeas con las falsas influencias?, ¿puede un pintor estridentista como Alva atribuirse la virtud del mexicanismo incontaminado para contraponerla a la influencia extranjera de los tres grandes? Sin duda, los argumentos de Alva son débiles y simplistas, pero su interés radica en que son testimonio de una situación real: del poder ejercido por estos tres artistas, del prestigio que tuvo la educación artística europea en un movimiento que se reclamaba del nacionalismo y de la marginación que sufrió un grupo de artistas que no supo o no pudo adaptarse a la retórica del poder. Así las cosas es comprensible que la principal prueba que Alva pudo presentar a su favor en 1977 fue la del trabajo constante, la de la renuncia al protagonismo personal, la de la fidelidad a los ideales del trabajo artístico colectivo y la de una producción que surgió del contacto con un grupo de artistas que luchaban por hacerse un hueco en la cultura y el mercado mexicanos.

Ida Rodríguez Prampolini en su discurso de bienvenida ofrecido a Ramón Alva de la Canal con motivo de su ingreso en la Academia de Artes de México (1987,

4-5) vio en la humildad de Alva su principal virtud y la causa de su relativo olvido, resumiendo su contribución a la historia del arte mexicano en los siguientes términos:

Ramón Alva de la Canal encarna con humilde dignidad a un hombre que ha entregado su vida a la educación y al arte de la pintura, poniendo estas actividades al servicio de México sin alardes propagandísticos no banales egocentrismos, razones quizá por las cuales no ha sido suficientemente destacado como lo merece. Puede afirmarse que no hay actividad importante de las que conformaron el arte nacional –antes de la avalancha de las vanguardias internacionales que irrumpen en México al terminar el gobierno del general Lázaro Cárdenas–, en la cual no esté presente el trabajo creador y la pasión desinteresada y generosa del maestro Alva de la Canal.

Respecto de lo que Alva mismo planteó como una falta de estilo definido y en relación a su escasa participación en exposiciones Sofía Rosales, la mejor sus biógrafos, manifestaba lo siguiente:

Su propia exigencia de alcanzar mayor adecuación entre la idea vislumbrada y la obra terminada le mortificó constantemente, y por lo mismo su producción –imperfecta siempre a sus ojos– no le mereció la atención y cuidado que otros artistas otorgan a sus creaciones, sino hasta pocos años antes de morir, cuando redescubrió y revaloró todo lo que había hecho.

El suyo fue un eclecticismo plástico, donde los elementos formales y los diferentes estilos se mezclaron para ofrecerle los ingredientes del juego y la experimentación creativos; de ahí la aparente disparidad de sus obras que no pueden ser estudiadas por etapas evolutivas, pues los mismos motivos o pretextos se repitieron a lo largo de toda su existencia. Este aspecto “lúdico” de su producción no le resta seriedad: antes bien, ofrece una interesante visión del quehacer de un pintor que no se sometió a doctrinas, modas o exigencias que coartaran su libertad. (1987b, 5).

A pesar de este eclecticismo nuestra obligación es buscar las constantes formales de su etapa estridentista, un período de su producción que, a pesar de las consideraciones de Sofía Rosales, nos parece que adquiere una identidad propia. No creemos que con ello violentemos más allá de lo permitido la radical libertad de su quehacer artístico. Una vez expuestas estas cuestiones

introductorias propondremos un análisis de la obra de Ramón Alva de la Canal desde sus inicios en la época en que estudiaba en la Academia de San Carlos hasta su participación en la última exposición del grupo ¡30-30!, *la Exposición de la Vida en el Café*, celebrada en 1929 y en la que el grupo de pintores se reencontró con sus orígenes estridentistas. Distinguiremos analíticamente cuatro períodos históricos de la producción de Alva: el primero corresponderá a sus años de formación en la Academia y en las Escuelas de Pintura al Aire Libre; el segundo a su colaboración con el Estridentismo en Ciudad de México; el tercero a la etapa del Estridentismo en Jalapa y el último a su participación en el grupo ¡30-30!

2.- Ramón Alva de la Canal: sus años de formación en la Academia y en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita Ixtapalapa.

Ramón Alva de la Canal nació el 29 de agosto de 1892 en Tacubaya, Distrito Federal. Hijo de una familia mexicana de origen español, fueron sus padres Ramón Alva y Teresa de la Canal, descendiente del Conde de la Canal. Su infancia parece marcada por la figura de su padre, un ingeniero mecánico que montó una pequeña y pionera empresa de producción y reparación de proyectores cinematográficos. Según su testimonio personal (Rosales, 1987, inédito) sus recuerdos de infancia están presididos por la curiosidad hacia los artilugios mecánicos creados por su padre y por el mundo del cine. En esta muy temprana influencia podremos encontrar un antecedente de su interés, plenamente estridentista y típicamente vanguardista, por las máquinas y por el cinematógrafo. Otro de sus recuerdos infantiles vincula la influencia paterna con su vocación de pintor y nos aporta noticias sobre su primer dibujo y su primer óleo:

Comencé a dibujar muy chico, mi papá me animaba. Cuando estábamos a la mesa me preguntaba sobre las manchas del mantel: “y ésta, ¿qué se te figura?”, y yo completaba ahí mismo la forma sugerida por la mancha. A mi mamá no le gustaba tanto. Dibujaba todo lo que veía, a mis hermanas, a Felix mi hermano, a mis papás... Papá quería que yo estudiara comercio para que fuera gerente de un banco porque un pariente suyo lo era, quería que fuera rico ¡y ya ve usted! Estudié dos años eso que no me gustaba, pero como también había conseguido que me admitieran en las clases nocturnas de la Academia, terminé dejando aquello y ya sólo me dediqué a dibujar. En la calle dibujaba a la gente, a las indias de los mercados, a los perros... todo, todo.

Mi primer dibujo formal fue este avión, lo copié de una estampa, de una tarjeta, yo estaba muy chico, todavía no entraba en la Academia. A mi papá le gustó bastante. Mi primer cuadro es un paisajito que pinté al óleo en 1911. (Rosales, 1985).⁵³

Este fragmento de la entrevista a Alva nos permite fechar aproximadamente sus primeras obras y su ingreso en la Academia. Si suponemos que su primer óleo (hoy desaparecido) fue realizado cuando ya el joven Alva asistía a las clases de San Carlos, hemos de deducir que ingresó ese mismo año o poco antes. El

⁵³ Curiosamente, la anécdota de Alva sobre las manchas del mantel es la misma que Leonardo atribuye en su *Tratado de la pintura*, frag. 60 a Botticelli.

mismo razonamiento pueden haber seguido Sofía Rosales y Laura González Matute (1994) para afirmar que se incorporó a la institución *poco antes de la huelga de 1911*⁵⁴. Por otro lado, debemos fechar su primer dibujo *Avión* en una fecha anterior aunque quizás muy cercana, es decir, en torno al año de 1910.

En todo caso parece probada la participación de Alva en la trascendental huelga de estudiantes de 1911, acontecimiento cuya importancia para el desarrollo posterior de las artes en México hemos resaltado en el capítulo dedicado al movimiento EPAL. Como es sabido, el gobierno intentó solucionar el enfrentamiento entre los alumnos huelguistas y Rivas Mercado, director de la ENBA creando un nuevo organismo bajo la dirección de Ramos Martínez⁵⁵. No sabemos cuál pudo ser el protagonismo de Alva en la huelga. Su nombre no aparece en la lista de alumnos represaliados por Rivas por su participación en el comité de huelga o en la dirección de la Unión de Alumnos, pero, sin duda, Alva fue partidario de los rebeldes y así lo confirma Silvia Pandolfi que en el “cuadro histórico” que acompaña al catálogo de la exposición del Palacio de Bellas Artes (1981, 71) le incluye entre los alumnos huelguistas. Incapaz de aceptar la división de poderes entre la ENBA y la ANBA. Rivas dimite en 1912 Manuel Gorozpe es designado entonces director interino de la ENBA una de las primeras decisiones es readmitir a los alumnos huelguistas que habían sido expulsados En 1913 y con la llegada a la Presidencia de la República de Victoriano Huerta, Ramos es confirmado en su puesto y funda al amparo de la institución la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita Ixtapalapa, localidad del Distrito Federal. Algunos de los participantes en la revuelta estudiantil se suman al nuevo proyecto pedagógico de Ramos Martínez y Alva de la Canal está entre ellos. Muy probablemente, Alva participó en las actividades programadas por los huelguistas como la realización de prácticas de dibujo en los parques públicos de la ciudad, y puede que se refiriera a éstas al recordar sus dibujos de mercados, calles y personajes de la ciudad de sus días de Academia. A partir de entonces la carrera profesional de Alva estuvo ligada de una forma más o menos estrecha al magisterio y la tutela de Ramos Martínez hasta la ruptura entre éste y sus discípulos de las EPAL con motivo de la

⁵⁴ Resulta por tanto falsa, en lo que respecta a Alva, la afirmación de (Pandolfi, 1981, 72) *En 1917 ingresan como alumnos en la ENBA, Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Antonio Ruiz, Agustín Lazo, Alva de la Canal, Fernando Leal, Rufino Tamayo, Julio Castellanos Carlos Bracho, Salvador Martínez Báez y Erasto Cortés.*

⁵⁵ No parece haber acuerdo respecto al nombre que tomó este nuevo organismo dependiente del Gobierno de la República. González (1987, 41-42) la denomina “Academia de Pintura y Escultura” tomando el nombre del archivo hemerográfico de Siqueiros. Pandolfi (1981, 71) se refiere a ella como Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA).

radicalización del enfrentamiento entre la Academia y el grupo ¡30-30! Alva se incorpora desde el momento de su fundación a esta nueva institución de enseñanza y durante un largo período comparte los presupuestos estéticos de Ramos produciendo una obra estrechamente ligada a Santa Anita: paisajes impresionistas de los canales y lagos del valle de México, impregnados de cierto espíritu nacionalista y en los que los discípulos de Ramos abandonan la pintura *pompier* característica de la Academia e identificada con las modas decimonónicas europeas para reflejar en sus pinturas el paisaje mexicano. De Ramos Martínez aprendió Alva no sólo la técnica del paisaje impresionista, sino también su filosofía de la creatividad artística. La defensa de la subjetividad, del autoaprendizaje y del rechazo de las influencias de escuela es una constante en el ideario de Alva que nace, sin duda, en Santa Anita⁵⁶. El culto a la espontaneidad y a la ingenuidad fue una de las banderas de las EPAL y Alva supo conciliar esta influencia con la preocupación la fundación de las Escuelas de Escultura y Talla Directa y de los Centros Populares de Pintura— por alcanzar la profesionalidad y el dominio técnico. Las opiniones de Alva en su entrevista de 1977, en las que defiende la libertad personal y rechaza las influencias de escuela, tienen su origen en el ideario de Ramos Martínez. Del mismo modo el feroz antiacademicismo del Alva estridentista y treintatreintista se gestó en la huelga de estudiantes de 1911 y encontró una alternativa pedagógica y estética en el impresionismo de la pintura al aire libre. Por otra parte, su rechazo de las *falsas influencias extranjeras* proviene también de la revuelta estudiantil contra la pintura *pompier* de influencia europea practicada en la Academia, frente a la cual el grupo de Ramos proponía una recuperación de los temas nacionales a partir de la pintura de los paisajes de Valle de México y del retrato de los indígenas.

La primera muestra colectiva de los pintores de Santa Anita Ixtapalapa tuvo lugar en mayo de 1914 y en ella se mostraron cuadros de los pintores al aire libre junto con otros realizados por los alumnos de la ENBA⁵⁷. Para el sentir de la crítica del momento, la característica común a la mayoría de los trabajos expuestos era el giro hacia la temática nacionalista. Pintores académicos como Saturnino Herrán o incluso Germán Gedovius presentaban retratos que idealizaban la figura del indígena o el lago de Xochimilco, con lo que resultaba

⁵⁶ Respecto de las ideas estéticas y pedagógicas de Ramos Martínez puede consultarse el capítulo correspondiente de esta tesis y las monografías allí reseñadas, especialmente la de González (1987).

⁵⁷ Nos referimos a la exposición *Arte mexicano*, celebrada en el Pabellón Español de la Ciudad de México bajo el auspicio del Departamento de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1914.

que el giro nacionalista era una tendencia general consecuencia no sólo de la huelga de estudiantes sino también del cambio cultural impuesto por la Revolución. En este contexto, la aportación de la EPAL no consistió tanto en la introducción de la temática nacionalista o indigenista, sino en las innovaciones formales que sus obras suponían: el rechazo de la pintura académica y la adopción de las técnicas impresionistas y postimpresionistas que Ramos Martínez trajo consigo de París. El cambio no estaba en los temas (el paisaje mexicano tenía ya su tradición con Velasco) sino en los aspectos técnicos y estéticos. Así lo vio el comentarista anónimo de la exposición de 1914 al subrayar las diferencias entre Velasco y los *barbizonianos*:

Como se sabe, apenas hace unos meses que se fundó esta institución. Ciertamente, los cuadros de los jóvenes pintores que la forman desconciertan. ¡Ven la naturaleza de un modo tan extraño! ¡Contemplan con tal rareza los paisajes! Del maestro Velasco, que expone algunas detalladísimas miniaturas a los cuadros de los barbizonianos hay una distancia de siglos. (Revista de Revistas, 31-5-1914, p. 15).

Obsérvese que el crítico contrapone los paisajes del Barbizón de Santa Anita –para los que no encuentra calificativo adecuado– con las *detailladísimas miniaturas de Velasco*. El detalle era, efectivamente, la cuestión que les diferenciaba: la pincelada impresionista, suelta, explícita y gestual de los barbizonianos frente a ilusionismo de Velasco que escondía su pincelada para lograr esa sensación de atmósfera y de gran panorámica que tienen sus paisajes.

La primera escuela de pintura al aire libre tuvo una vida efímera. Fundada en el período en el que Victoriano Huerta presidía la República fue clausurada en 1914 al ser sustituido por Venustiano Carranza. Con Carranza la dirección de la ENBA pasó a manos del Dr. Atl, quien se había distinguido por su oposición a Huerta. Sin embargo la complicada situación política en el país y la agudización de los conflictos armados obligó a interrumpir las reformas acometidas por Atl, que tuvo que huir a Orizaba (Veracruz), donde Carranza estableció su gobierno, ante el peligro que suponía el cerco y la conquista de la Ciudad de México por las tropas de Pancho Villa. Algunos de los jóvenes alumnos de la ENBA partieron con Atl, que fue nombrado jefe de propaganda de Carranza, incorporándose a la revolución armada. Entre ellos estuvieron algunos de los cabecillas de la huelga de 1911 como Orozco, Siqueiros, Romano Guillemín, Mateo Bolaños, Búlmaro Guzmán, Fernández de Ibarra y José Guadalupe Escobedo. Algunos de éstos artistas (Siqueiros y Mateo Bolaños) habían frecuentado también la Escuela de Pintura al Aire Libre de Ixtapalapa que,

según recordaba Francisco Díaz de León (1965) no pudo subsistir dado que *...muchos de los alumnos de ese grupo se incorporaron a tropas revolucionarias movidos por convicciones íntimas*. No sabemos a ciencia cierta si Ramón Alva de la Canal estuvo entre este grupo de barbizonianos incorporados al frente. Orlando Suarez (1972, 39) afirma que Alva colaboró en el periódico *La Vanguardia*, fundado por Atl en Orizaba, pero el dato no confirma plenamente su participación en el conflicto armado. Otros historiadores como Rosales y González no mencionan esta posible participación de Alva que, sin embargo, es sostenida por Justino Fernández (1952, vol. I, 92), Charlot (1979, 71) y Bonet y Pérez (1986). Tampoco el propio artista trata este tema en las diferentes entrevistas publicadas, pero una de sus declaraciones parece favorecer la hipótesis de que se mantuvo en Ciudad de México mientras se desarrollaba el conflicto armado. En ella Alva no muestra el entusiasmo hacia la Revolución que sería de esperar en un miliciano, y su visión de la guerra no es la de la primera línea, sino la de quien permanece en la retaguardia:

¿La Revolución? Nunca la he pintado porque nada de lo que recuerdo en ella me emociona. Eran tiempos difíciles, no se conseguía nada, era peligroso andar en la calle. Recuerdo que las mujeres eran muy valientes: cuando los soldados se llevaban a los hombres de leva, ellas los apedreaban, les gritaban y les decían barbaridades en su cara; les echaban los caballos encima y ellos nada más se hacían a un lado y los seguían apedreando, no tenían miedo. Habían muchos bandidos que aprovechaban la situación para sus abusos y por eso tantos muertos no sirvieron para nada. Sí, he pintado a las soldaderas. Pero nada más. (Rosales, 1985, 32).

Participara o no en la campaña veracruzana del Dr. Atl —y todo parece indicar que no lo hizo—, los conflictos bélicos entre las diferentes facciones revolucionarias no dejaron huella en la producción de Alva en este período, como tampoco lo hizo en el resto de los pintores mexicanos a excepción de las ilustraciones para *La Vanguardia*. En realidad muy poco sabemos de la actividad de nuestro artista durante los años que median entre el cierre del Barbizón (1914) y la apertura de la segunda EPAL (EPAL de Chimalistac creada en 1920). Fue éste un período de grandes convulsiones sociales en el que la vida cultural se mantuvo aletargada ante la virulencia de la situación política. Sabemos (González, 1987, 61-62) que la Academia mantuvo cierta actividad en el lapso 1915-1919, pero desconocemos casi por completo las circunstancias de la vida artística en el momento y en particular las que vivió Alva de la Canal.

Sabemos que la ENBA se mantuvo cerrada por diez meses en 1915 y que en 1916 se celebró una exposición de sus alumnos en la que, al parecer, no participó Alva. Silvia Pandolfi (1981, 72) localiza en el año 1917 la entrada a la ENBA de una nueva generación de alumnos crecida bajo los fragores de la Revolución en la que incluye a Alva junto con Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Antonio Ruiz, Agustín Lazo, Fernando Leal, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Carlos Bracho, Salvador Martínez Báez y Erasto Cortés. Como es sabido, muchos de los integrantes de este lista –y Alva entre ellos– habían sido ya alumnos de la Academia, por lo que Pandolfi debe referirse al momento en que regresan a Ciudad de México y se reintegran a la actividad académica y artística. El dato pudiera ser cierto⁵⁸, aunque Pandolfi no nos ofrece argumento alguno para demostrarlo, pero, sin embargo, no hay noticias de la participación de Alva en ninguna de las exposiciones anuales de la ENBA en esos años. Tan sólo contamos con el testimonio de Alva que se refiere a la constitución de un grupo de alumnos en la Academia, con anterioridad a la llegada de Ramos a la dirección (1920) y en los tiempos en que Orozco realizó su primer viaje a los Estados Unidos (1917):

Antes de que llegara Diego de Europa formamos un grupo. Bueno, comenzamos en la Academia con Alfaro, pero también él se fue a Europa y nos quedamos en México Fernando Leal, un muchacho Morales, Ugarte, Fernández, Díaz de León y yo. Pasamos muchos trabajos para hacer cosas y pintar. Luego vino Ramos Martínez y pusimos la Escuela al Aire Libre en Coyoacán. Después él nos dio una clase en la Academia para que nos ayudáramos y así comenzamos. Ya después llegó Diego y empezó a pintar. Pero el movimiento muralista como le digo lo empezó Vasconcelos. (Folch, 1977, 37).

Su nombre reaparece en la escena pública en 1920 en un momento en el que el cambio en la situación política se refleja en la Academia preparando el surgimiento de los dos grandes acontecimientos artísticos con los que se abre la década: el Muralismo y el resurgimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. En 1919 Carlos Mérida regresa a México de su viaje a Europa y en 1920 lo hace también Roberto Montenegro. Con ellos se inicia el llamado *Movimiento Nacionalista* germen del programa muralista de Vasconcelos. Al mismo tiempo los estudiantes de la ENBA se movilizan para conseguir la reforma de las enseñanzas artísticas e inician una campaña en la prensa a favor del nombramiento de Ramos Martínez como director. Alva participa en esta

⁵⁸ El dato pudiera proceder de Díaz de León (op. cit, nota 4).

campana al lado de Mateo Bolaños, Enrique Ugarte, Fernández Ledesma, Díaz de León, García Cahero, Tamayo, Castellanos y Lazo. Como vemos, y aunque las circunstancias políticas han cambiado, la situación en el seno de la ENBA en 1920 parece calcar la de 1911. El mismo grupo de jóvenes artistas que participaron en la fundación de Ixtapalapa y apoyaron a Ramos, vuelve a la carga en 1920 con un mismo programa. Esta vez sus reivindicaciones encontrarán acogida en la persona de José Vasconcelos, nombrado Rector de la Universidad Nacional primero y Secretario de Educación Pública después por el Presidente Álvaro Obregón. De nuevo, también Ramos asume a un tiempo la dirección de la ENBA y la de la recién creada EPAL de Chimalistac (1920). De nuevo también Alva simultanea su trabajo en la Academia con su participación en la escuela al aire libre. Su nombre aparece entre los del denominado *Heroico Grupo de los Siete*, fundadores de la EPAL de Chimalistac Alva de la Canal, Díaz de León, Fernández Ledesma, Leal, Ugarte, Bolaños y Cahero. Pocos meses después y también como resultado de la política cultural de Vasconcelos se iniciaría el movimiento muralista con las decoraciones del exconvento de San Pedro y San Pablo, tarea encomendada a Montenegro y Atl, en la que participarían como ayudantes Xavier Guerrero, Jorge Enciso, Fernández Ledesma y Julio Castellanos. La evolución de Alva estará marcada por estos acontecimientos de 1920, momento en el que su obra comienza a tomar entidad y en el que va a participar activamente en los dos grandes movimientos que marcarían el desarrollo del arte mexicano de la década. En lo que sigue intentaremos dar cuenta de la actividad de Alva en relación al desarrollo del movimiento EPAL y del muralismo.

En cuanto a las obras representativas de esta etapa formativa, y a pesar del escaso número de las conservadas, pueden establecerse algunas consecuencias necesariamente provisionales. La totalidad de las obras que se conservan pertenecen a la colección de la familia Alva de la Canal Hernández y la inmensa mayoría consisten en dibujos o proyectos, muchas veces inacabados con excepción de un óleo sobre cartón de 1911, el titulado *Paisaje*. Dividiremos el conjunto de las obras de este período en dos grandes grupos. En primer lugar el compuesto por bocetos y apuntes escolares de temática diversa: los dibujos a tinta de tema religioso *Cristo* y *Cristo y la Magdalena*, ambos de 1919; los dibujos al pastel *Estudio de desnudo masculino* y *Desnudo masculino*, ambos de 1917; el *Paisaje* de 1911 que bien podría ser aquel primer paisaje de su época de estudiante de San Carlos al que se refería Alva en su entrevista a Sofía Rosales; el dibujo a lápiz *Avión* de 1911 [Lámina 1] al que Alva se refería como su primer dibujo y en el que se hacía patente el interés por las máquinas símbolo del progreso, y, finalmente el dibujo a tinta *En el Tianguis*, [Lámina 5] un

apunte de una vendedora de frutas en el que Alva hace alarde de su capacidad como dibujante y retratista, un dibujo interesante por ser la primera muestra de una temática más cercana a las futuras preocupaciones de las EPAL que a los temas académicos. Éste es el primer dibujo en el que aparece un paisaje urbano, una plaza de mercado y un personaje popular, la india vendedora de frutas, temas ambos extraños a la pintura de estudio practicada por los alumnos de San Carlos y reflejo de las inquietudes renovadoras de Alva. A este grupo pertenecerían también algunos otros bocetos pertenecientes a la colección de la familia como los dos titulados *Consagración de los animales* (1914) [Láminas 2 y 3] o el titulado *San Sebastián* (sin fecha pero, sin duda de esta época de formación). [Lámina 4] En lo que respecta a la temática religiosa de algunos de estos dibujos parece que responden a los temas impuestos por la tradición de la enseñanza académica y no a una posible religiosidad de su autor. Llegamos a esta hipótesis al considerar las declaraciones del artista en las que la influencia de la imaginería cristiana se reduce a incitar en el niño el deseo de llegar a realizar algún día pinturas murales:

No, no soy religioso pero de niño era monaguillo y ayudaba a la misa. Yo estaba en una escuela de padres, pero, ¡caramba!, vi entonces tantas cosas que me decepcioné por completo. Aunque de ese tiempo me acuerdo que cuando entraba en la iglesia y veía tan altas las paredes y el espacio tan amplio, con la luz aquella que entraba por las ventanas, me decía: ‘cuando sea grande yo quiero decorar todo esto’. De verás pensaba eso de niño... ni me imaginaba... (Rosales, 1985, 32)

A tenor de los recuerdos infantiles de Alva, los bocetos arriba señalados podrían considerarse como el antecedente directo, aunque con casi una década de distancia de las decoraciones murales para la Escuela Nacional Preparatoria, en las que Alva y sus compañeros retomaron los temas religiosos si bien desde un perspectiva que resaltaba el sincretismo y el mestizaje entre el catolicismo y las religiones mesoamericanas. Por la forma en la que se disponen las figuras sobre el plano y por el tema de una religiosidad popular y casi pagana, los bocetos para la *Consagración de los animales* podrían pasar por bocetos de la primera época del muralismo mexicano.

Un segundo grupo de obras está compuesto por bocetos para diversas ilustraciones. Dos de ellas para el cuento *La Chilindra: El Pinto y Mañanita de San Juan* (ambas, dibujos a tinta, 1918, col. familia Alva de la Canal Hernández), y una tercera el proyecto para cartel “Fumadores” [Lámina 6] (s/t, pastel, col. familia Alva de la Canal Hernández). Los tres resultan

particularmente interesantes por ser antecedentes directos de la dedicación a la ilustración gráfica, tanto de libros como de carteles y revistas, característica de la etapa estridentista y constantes en la producción de Alva. El último de ellos presenta además un rigor constructivo y un esquematismo casi geométrico que se aleja de la corriente modernista. Aunque se ésta hace patente la en México el modernismo contaba con una presencia importante gracias a Ruelas, Montenegro y Mérida— trasciende sus moldes para convertirse en antecedente de las ilustraciones estridentistas. Con ello se hace sugerente la hipótesis de que el desarrollo de la ilustración gráfica mexicana —aspecto por desgracia muy poco estudiado—, tuvo su transcendencia para la modernización del arte mexicano y para el abandono de los moldes academicistas. La existencia de este boceto —que recuerda inevitablemente a los anuncios estridentistas para los cigarrillos *El Buen Tono*— [Lámina material complementario 13] alienta a creer en la existencia de un mercado publicitario mexicano en el que fue creciendo la necesidad de acercarse a una nueva estética. Lo mismo ha de sostenerse en relación a los proyectos para las ilustraciones de *La Chilindra*: si convenimos en que la ilustración gráfica es un ámbito importante para la modernización del arte mexicano, estos bocetos se convierten en pistas que invitan a desarrollar una investigación sobre los antecedentes de la ilustración de libros, tan importante a partir del inicio de la política de difusión editorial de Vasconcelos. En este proyecto participó Alva junto con Fernández Ledesma y Montenegro, cuya influencia, modernista fue predominante en un principio.

3.- Ramón Alva de la Canal y las Escuelas de Pintura al Aire Libre (1920-1925).

Durante los primeros años de la década de los veinte el nombre de Ramón Alva de la Canal estuvo unido al de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Sin embargo, es también a inicios del decenio cuando participa en el muralismo (1922. Escuela Nacional Preparatoria) y cuando empieza a reconocerse cierta influencia del Estridentismo (*El líder y El capitalismo, el clero y el líder sindical contra el obrero*, ambos de 1922). Con todo ello, comprenderemos que la obra de Alva participa de todas las grandes corrientes del arte mexicano del momento con lo que, como todos los comentaristas han resaltado, se complica la posibilidad de analizarla por referencia a una supuesta unidad temática o estilística. Por otro lado, estas tres grandes influencias pueden entenderse también como consecuencia de la práctica de tres medios distintos: la influencia EPAL se reflejaría en su obra de caballete y la estridentista (a partir de su estancia en Jalapa desde 1925) en la obra gráfica, mientras que el soporte mural le obligaría a buscar soluciones técnicas y formales diferenciadas. El hecho de que Alva ejerciera su actividad en estos tres ámbitos durante toda su vida y de que en cada uno de ellos se repitieran ciertas constantes, nos permite adelantar la hipótesis de que su eclecticismo no se debe tanto a la existencia de influencias estéticas diversas como al respeto de las exigencias de cada uno de estos tres soportes. Para cada uno de ellos, Alva recurrirá siempre a las tres grandes fuentes en las que se educó: el movimiento EPAL, el proyecto muralista y el Estridentismo. En función de esta hipótesis de trabajo ordenaremos su producción de la década 1920-1930 a partir de estas tres grandes improntas, aunque dedicando especial interés a la producción gráfica vinculada con el Estridentismo, a la que debemos considerar como eje central y determinante de este período de su producción.

Como se ha mencionado Alva formó parte del grupo de siete artistas fundadores de la escuela de Chimalistac, grupo que participó en las exposiciones anuales organizadas por la ENBA, la primera de ellas en diciembre de 1920. Pocos meses antes de ésta, en octubre de 1920, un reportaje de Juan Rafael para el periódico *El Universal* con fotos de Casasola, se convertía en una de las primeras presentaciones en sociedad de la recién creada escuela (Rafael, 1920). Rafael diferencia dos grupos dentro de la misma, el primero integrado por Alva (sic), Leal, García Cabrero (sic), Díaz de León y Mateo Bolaños. El segundo por Gabriel Fernández (“El bolchevique”), Enrique Ugarte y Fermín Revueltas. Lo que distinguiría a ambos es el uso del color, siendo el del primer grupo más luminoso. Rafael destaca a Alva de entre los componentes del primer grupo y

alaba en él los *aciertos indiscutibles en sus telas. Gran cantidad de ambiente, color, factura, dibujo, poesía*. Se detiene en uno de sus paisajes, *Ajusco*, (desaparecido) del que espera *llamará la atención seguramente en nuestra exhibición próxima*. El reportaje incluye además un comentario de Alva en el que responde a la opinión de que los integrantes del grupo son unos *niños prodigios* afirmando que *ya somos hombres y bien dispuestos para la lucha*. El comentario de Alva, como también el tono general del reportaje nos indica que el surgimiento de ella escuela de Chimalistac fue recibido en el ambiente artístico capitalino como síntoma esperanzado de una renovación artística sin precedentes. Recordemos que se trataba de un momento en que, con la relativa estabilización del proceso revolucionario, empezaba a plantearse el problema de la identidad cultural del nuevo régimen, pero en el que todavía el proyecto muralista no constituía, en modo alguno, una referencia clara y definida. En cierto sentido, y como lo demuestra el hecho de que los jóvenes de Chimalistac participaran en las exposiciones de la ENBA, la nueva escuela constituía una de las enseñanzas de la nueva política artística.

Así lo reconoció Ala Iledín (Iledín, 1920), quien manifestó su sorpresa por los rápidos frutos de la designación de Ramos por parte de Vasconcelos como director de la Academia. Felicita a Ramos por *este triunfo tan manifiesto* y declara que *por primera vez en la historia de la Academia, la vieja institución recibe entre sus muros una colección de cuadros llenos de luz, de alegría, de vida, vibrantes de color que marcarán, a no dudarlo, la primera etapa de un gran renacimiento*. Como vemos el que habría de pasar a la historia como “Renacimiento del arte mexicano” comenzaba con la escuela de Chimalistac. Iledín comenta también algunas de las obras del joven grupo por su *brillante colorido* y entre ellas se refiere a *dos paisajes nocturnos por Ramón Alva* hoy desaparecidos. Esta misma exposición de 1920 fue comentada por Carlos Mérida en *El Universal Ilustrado* (Mérida, 1920). Mérida introduce una nota crítica al valorar las obras del grupo de Chimalistac e insinúa que por debajo del discurso en defensa de la libertad creativa de cada cual se detectan, sin embargo, influencias comunes⁵⁹. Respecto de Alva tan sólo califica a sus paisajes de *muy sólidos*.

La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes del año siguiente, inaugurada el 29 de septiembre de 1921, fue recibida también como un gran acontecimiento y no faltaban razones para ello, pues contaba con más de mil

⁵⁹ Como vimos en el capítulo dedicado al movimiento EPAL, Mérida siempre manifestó este recelo hacia el mismo y puso en duda la supuesta falta de dirigismo de los maestros de las escuelas respecto de los niños pintores.

obras y estuvo envuelta de los fastos propios de la celebración del Centenario de la Independencia Mexicana. La apertura de la exposición contó con la presencia del Presidente de la República, Álvaro Obregón y con un discurso del Dr. Atl en el que se hizo toda una proclama contra los viejos procedimientos de la Academia, proclama que nos da cuenta nuevamente del sentido innovador y alternativo que tenían precisamente las obras expuestas por los pintores al aire libre. Nuevamente la prensa destaca la *singularidad* y la *llamada de atención* que provocaron en el público estas obras, como en el artículo de Manuel Becerra Acosta para *Excélsior* (30-9-1921). Pero la crítica de la exposición más autorizada de entre las que aparecieron en la prensa capitalina fue, sin duda, la de Rafael Vera de Córdoba (1921). Persona muy cercana al grupo de Chimalistac, Vera de Córdoba fue uno de los mejores valedores del movimiento EPAL y aprovechó la inauguración de la exposición para hacer una revisión de la producción artística mexicana desde la óptica de la influencia de este movimiento desde sus inicios en 1913. Sin embargo, sus opiniones respecto a Alva no aportan datos de interés, tan sólo nos informa de que presentó tres obras *incongruentes entre sí que no dan una idea fija de su bella labor*, y elogia una de ellas, un paisaje de jardín al pastel.

La primera nota realmente crítica con el movimiento EPAL vino con el artículo de Febronio Ortega para *El Universal Ilustrado* (11-11-1922), titulado nada menos que “El fracaso de la exposición de Independientes”. Resulta significativo el hecho de que la crítica proviniera de alguien muy próximo al Estridentismo y que desde las páginas de *El Universal Ilustrado*, era en esos días el mejor difusor de la poética estridentista. Ortega es completamente ajeno al entusiasmo de otros críticos por los pintores de la EPAL y despacha su comentario con la siguiente nota:

Leal y Méndez tiene bellas notas de color. De los demás, nada. Vulgaridades. Repeticiones. Cosas muertas, sin interés, sin alma. (Ortega, 1922).

Ortega considera que Rivera y Orozco son *a no dudarlo, los más altos y completos valores pictóricos de la Exposición*. Y en un segundo grupo alaba, por este orden, las obras de Charlot, Atl, Siqueiros, Revueltas, Leal y Méndez. No menciona a Alva, pero, sin embargo, el hecho de que por aquel entonces fuera colaborador de éstos en las EPAL nos hace suponer que podría estar entre esos *los demás*. La hipótesis sería coherente con el hecho de que de entre todos los jóvenes pintores de las EPAL fuera Revueltas quien tuviera un éxito mayor y precisamente por el vibrante color de sus composiciones, el mismo rasgo que

se resalta en Méndez y Leal. Ya tuvimos ocasión de comentar en el capítulo dedicado a Revueltas que su paleta se interpreta en el momento como la característica que definiría el nuevo estilo y su diferenciación respecto al impresionismo de Ramos Martínez. La razón por la que Alva pasó desapercibido para Ortega sería entonces que sus paisajes de entonces estarían más próximos a Ramos que a Revueltas.

El que Ortega prefiera a Revueltas antes que a Alva podría tener que ver también, en mi opinión, con el hecho de que el primero entrara en contacto con Maples antes que Alva. Su óleo *La Indianilla* celebrado por la crítica como superación del impresionismo EPAL y resultado de la influencia estridentista en opinión de Maples, sería la obra central para entender este proceso. La cuestión es que la aparición del manifiesto *Actual n°1* ha de considerarse como uno de los síntomas claros de que la situación literaria y artística mexicana estaba cambiando vertiginosamente y con ello empezaba a cuestionar los presupuestos de Ramos Martínez y su capacidad para convertirse en el germen del renacimiento cultural que todos esperaban. En realidad la llamada de atención había surgido ya con motivo de la exposición anual de la ENBA de 1921 aunque con menor radicalidad. Hemos visto ya las objeciones de Carlos Mérida que había regresado de Europa en 1919 y hemos de mencionar también las que formulara Diego Rivera a su regreso. Ambas participaban del mismo punto de vista básico: el impresionismo de Ramos Martínez y sus discípulos había jugado el importante papel de cuestionar los patrones académicos, pero, para artistas que provenían de Europa, constituía el remedo de una fórmula ya caduca que pasaba por alto nada menos que la aparición de la vanguardia. Diego lanza su crítica contra la escultura expuesta en la muestra –influenciada por Rodin– pero sus argumentos bien podrían hacerse extensivos al estilo de la EPAL, que Diego define como *subimpresionismo*:

Imitar en México los fragmentos antiguos o pseudo-modernos de Europa, es hacer lo que los negros del Congo, que para igualarse a los funcionarios belgas, que llevan monoclo, se ponen a guisa de tal una rueda de cartón, y los críticos del lugar les alaban con gran entusiasmo. Están mejor –dicen– nuestros monoclos: si se caen, no se rompen. (Rivera, 1921, 39).

Diego concluye su crítica de la exposición afirmando que el *subimpresionismo*, equivalente en la pintura del rodinismo escultórico, debe ser recibido enhorabuena *si es para desterrar la mugre académica, pero si se abusa del azul como se abusó del betún, no se hará nada mejor que lo de antes* (Rivera, 1921,

40). A partir de entonces comienza el declive progresivo del predominio de Ramos, que inmediatamente se acentuaría con el inicio del muralismo. Su defensa del “arte por el arte” y de la pintura de paisaje encontró un competidor poderoso en el simbolismo y el compromiso social de la pintura muralista que empezaron a ser frecuentados por sus alumnos.

Las críticas de Rivera y las de Ortega, junto con la aparición del Estridentismo y el inicio del Muralismo en el ex-convento de San Pedro y San Pablo, alteran el contexto en el que surgiera la escuela de Chimalistac y cuestionan en definitiva sus presupuestos estéticos e ideológicos. La llegada de Diego Rivera, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, y poco después de Siqueiros, trae consigo las influencias de las vanguardias, al igual que el manifiesto de Maples Arce. Alva de la Canal, como el resto de los artistas estridentistas, se ve influenciado por estos acontecimientos y recrea en su producción estas nuevas preocupaciones.

Sin embargo, y a pesar de su asimilación de las nuevas tendencias, Alva siempre reconoció en la influencia de Ramos Martínez el factor principal en el proceso de renovación del arte mexicano.

Nadie lo dice ahora, porque el tiempo ha pasado y surgieron diversos intereses, pero el verdadero impulsor de la pintura mexicana contemporánea no fue Diego Rivera, sino Alfredo Ramos Martínez. Éste era un auténtico animador, que empujó al puñado de artistas aglutinados en la Escuela de Coyoacán, para que hicieran por primera vez una serie entusiasta de trabajos plásticos. (Rosales, 1987 B).

Alva destacó siempre en la contribución de Ramos para el surgimiento de un grupo de artistas que habría de participar en todos los grandes acontecimientos artísticos de la década y que habría de convertirse en la primera organización de artistas. Admiró también el entusiasmo y dedicación a la didáctica de las artes que transmitió a sus discípulos y destacó su contribución al abandono de los métodos y prácticas de la vieja Academia. Como él mismo ha señalado, la influencia del maestro Ramos Martínez fue constante a lo largo de toda su vida:

Ramos Martínez era muy buen maestro. Luego lo atacaron mucho y dijeron que no éramos los alumnos los que pintábamos sino que él hacía nuestros trabajos. Eso no es cierto. Nos impulsaba, nos contagiaba su entusiasmo y nos hacía confiar en lo que hacíamos, pero nunca tocó un trabajo. Nos daba recomendaciones sobre la luz, sobre los colores que no debían mezclarse para que no se batieran... él era un gran admirador

del impresionismo. Ese sistema de enseñanza es el que yo he usado como maestro y si viera qué cosas tan interesantes hacen los alumnos... (Rosales, 1985, 32).

Desgraciadamente conocemos muy pocas obras producidas por Alva durante su estancia en la Escuelas de Pintura al Aire Libre de Ixtapalapa y Coyoacán a pesar de que es lógico suponer que el volumen de obra realizada debió ser grande a juzgar por la intensa actividad desplegada por el grupo. Algunas de las piezas expuestas en las diferentes exposiciones anuales de ENBA no se conservan o permanecen en paradero desconocido. El mismo Alva se lamentaba de este hecho que atribuía a su propio descuido y descubría la existencia de un retrato de Fermín Revueltas también desaparecido:

Ahí pintábamos todo el día y yo comía puras manzanas. Me decían Pollo. Dejé muchísimos trabajos en Chimalistac cuando conseguí un taller en la Academia, ¡quién sabe qué pasó con ellos! Pasteles, estudios, bocetos... ahí pinté un retrato al pastel de Fermín Revueltas. (Rosales, 1985, 32).

Todas las obras de este período que se conservan corresponden a la colección personal del pintor, actualmente propiedad de sus herederos. De esta etapa la colección cuenta con dos óleos (*La virgen del pueblito*, 1920 y *Retrato de mi hermana*, ca 1920); [Lámina 10] cinco acuarelas (*Paisaje de San Pedro de los Pinos* de 1920, [Lámina 13] *Luciana* [Lámina 8] y *El carpintero* [Lámina 7], fechadas aproximadamente en 1920 y *Canal de Santa Anita* de 1922), [Lámina 14] y un *gouache* de 1921 titulado *Ajedrecistas* [Lámina 11]. Incluye además un boceto en lápiz de los *Ajedrecistas* (1921 ca.), [Lámina 12] y otro al carbón de *Retrato de María* (1922) [Lámina 9]. El retrato de Luciana, la modelo de la escuela de Chimalistac, y sobre todo el *Retrato de mi hermana*, son muestras de la reconocida habilidad de Alva para el retrato; mientras que *El carpintero* es expresión de su constante interés por los trabajos artesanales que se hará patente también en dibujos y grabados inmediatamente posteriores. Pero de entre todo el grupo los más importantes para comprender la evolución formal de Alva en relación a los presupuestos estéticos de la escuela al aire libre son los paisajes de San Pedro de los Pinos [Lámina 13] y del Canal de Santa Anita. [Lámina 14] El primero de ellos presenta una pincelada impresionista, rápida y vibrante y una gama de colores apagados en la que predominan los verdes que se desplazan suavemente hacia los tierras. El segundo supone un cierto desplazamiento respecto de los procedimientos típicos de la escuela. Mientras que en el *Paisaje de San Pedro de los Pinos* el color se aplicaba en manchas que

van delimitando las masas, en el del *Canal de Santa Anita* se aplica con una pincelada que va describiendo líneas. Si en el primero el dibujo está prácticamente ausente, en el segundo delimita claramente los perfiles de los distintos elementos de la composición que adquiere así un mayor rigor constructivo, organizando el espacio en planos recortados por las verticales de los árboles y estacas y por las horizontales de las chinampas y trajineras. Mientras que en el primero la sensación de profundidad viene dada por la contraposición entre colores calientes y fríos y por la línea en zigzag del camino, en el segundo los planos se superponen. En definitiva, *El Canal de Santa Anita* responde, en mi opinión, a una síntesis entre el estilo impresionista de la EPAL y la nueva tendencia hacia un mayor rigor constructivo que los críticos del momento supieron reconocer en Fermín Revueltas. El color ha dejado de ser la única preocupación, explicitándose la estructura compositiva y construyendo un espacio plano. Desde este punto de vista, esta acuarela se aproxima a *La Indianilla* de Revueltas, de la que se diferencia, sin embargo, tanto por el tema, que sigue siendo fiel a los tópicos del paisaje EPAL, como por una pincelada del todo ajena a la gestualidad de Revueltas.

En este proceso de superación de aquello que Diego denominó *subimpresionismo* de Coyoacán puede enmarcarse el *gouache* de 1921 *Ajedrecistas*, obra que debemos relacionar hacia atrás con el proyecto para cartel *Fumadores* y hacia adelante con la obra gráfica estridentista. La obra comparte con ambas el espacio y los colores planos, la tendencia a las formas geométricas, el uso de una línea recorte que delimita las figuras, la simplificación de los rostros que en *Fumadores* se convierten en simples siluetas y que en *Ajedrecistas* anticipan muy claramente las caricaturas estridentistas y los rostros de *El Café de Nadie* (1924). El *gouache* de 1921 se vincula también con el grabado estridentista por el esquema compositivo que se organiza radialmente en torno al centro marcado por el vértice del tablero de ajedrez y a los radios que se despliegan en V hacia los vértices del cuadro. También la simplificación de la gama cromática recuerda a los grabados, pues trabaja a partir de la contraposición binaria entre el blanco y el negro, particularmente en el tablero de ajedrez, pero también en los ritmos claro/oscuro de los rostros, de éstos y los cabellos y de las manos. Por otro lado —y esta solución será típica de las composiciones estridentistas— a la estructura radial se yuxtapone otra constituida por las formas ovoides de las manos y rostros que se superponen de manera concéntrica. En definitiva podemos afirmar que desde 1918 con *Fumadores* y pasando por *Ajedrecistas* de 1921 se da en Alva un proceso de evolución presidido por las preocupaciones formales, constructivo, geometrizable y de simplificación formal, claramente

diferenciado de la estética EPAL y antecedente claro de su estilo estridentista. Este proceso se hace evidente si comparamos el boceto a lápiz de *Ajedrecistas* (1921) con el *gouache* y comprobamos que en el proceso de producción de la obra Alva simplifica los diferentes elementos (particularmente los rasgos de los rostros) y que el boceto bien pudiera parecer el de un grabado en madera pues el efecto básico es el del ritmo binario blanco/negro. De nuevo hemos de afirmar que el desarrollo de la obra de Alva presenta desde sus inicios un carácter ecléctico en el que conviven las influencias EPAL con preocupaciones que hemos dado en llamar constructivistas por utilizar un término recurrente en la crítica mexicana de los veinte como ya señalamos a propósito de Fermín Revueltas. De este modo, el llamamiento de Diego en favor de la superación del *subimpresionismo* encontró eco en los jóvenes de Coyoacán y, probablemente, no únicamente por su influencia sino como resultado de un proceso de maduración interna.

4.- Los murales de Alva de la Canal en la Escuela Nacional Preparatoria.

El mayor reconocimiento que la historia del arte mexicano hizo siempre a Ramón Alva de la Canal ha sido, sin lugar a dudas, admitir que fue el primer artista contemporáneo que utilizó la técnica del fresco en sus murales de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP). Probablemente el primero en reconocerlo fue Schmeckeiber (1939), en cuya autoridad se basa Justino Fernández para afirmar:

Se sabe que la primera pintura al fresco fue ejecutada por Ramón Alva de la Canal, en el cubo de entrada al patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria, en un muro opuesto al de Fermín Revueltas. El tema fue histórico: El desembarco de los españoles y la Cruz plantada en tierras nuevas (1922). El sentido de sus formas y de su color seguía la corriente clasicista de Rivera, aunque, claro está, con una expresión personal. (1952, vol I, 92).

Después de este reconocimiento y debido a la importancia del muralismo en la historia de arte mexicano contemporáneo, el asunto ha sido objeto de la atención de prácticamente todos los historiadores del período. La razón de ello probablemente es que el mérito de Alva venía a cuestionar en parte la supuesta paternidad de Diego Rivera en todo lo que tuvo que ver con los inicios del muralismo. Como refleja el fragmento del libro de Fernández anteriormente citado, siempre hubo un gran interés por delimitar con exactitud casi obsesiva el grado en que Diego influyó en los otros muralistas y la posible independencia con la que éstos actuaron.

Aunque se admite que Alva fue el primero en utilizar la técnica del fresco, el asunto es bastante complejo, especialmente por el hecho de que, aunque Alva fue el primero en decidirse por utilizar esta técnica, fue Jean Charlot en primero en terminar su mural que finalizó añadiendo unas líneas en las que dejaba constancia del hecho. Esta circunstancia ha motivado que el mérito de Alva haya necesitado del testimonio de diversos muralistas para poder superar el prestigio que Charlot ganó al certificar en los muros la hazaña. Desde mi punto de vista la cuestión no tiene demasiada importancia: el mural de Charlot se adelantó apenas seis meses al de Alva y éste comenzó a pintar al fresco muy poco antes que el francés. Considero, por tanto, que la polémica es en última instancia bizantina y que debiera zanjarse hablando de un descubrimiento múltiple, resultado de una búsqueda en la que participaron Alva y Charlot, pero también Revueltas, Leal, Xavier Guerrero y el mismo Rivera, y en la que gran

parte del mérito se debió al saber hacer de maestros albañiles como Escobar y otros que no salieron del anonimato. Sin embargo, la historia del arte se ocupa también de este tipo de batallas por las fechas que, generalmente, sirven de apoyatura para llegar a conclusiones de mayor calado. ¡Intentemos, pues, reconstruir los hechos!

El proyecto muralista vasconceliano inicia su andadura con la decoración del ex-convento de San Pedro y San Pablo en 1921, tarea encomendada al Dr. Atl, y Roberto Montenegro y en la que colaboran Guerrero, Enciso, y Fernández Ledesma. Podemos suponer que, siendo éste último, uno de los fundadores de la EPAL de Chimalistac, el grupo de pintores al aire libre al que pertenecía Alva tuvo que conocer el desarrollo de los trabajos bastante de cerca. Pero, dejando aparte esta mera hipótesis, el primer testimonio de la participación de los de Chimalistac en el proyecto muralista es el que nos brinda Fernando Leal y que se refiere a las invitaciones que Vasconcelos les lanzó para participar en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Según relata (Charlot, 195-196), Ramos Martínez hizo saber a sus discípulos que, después de que Germán Gedovius rechazara el ofrecimiento de Vasconcelos para decorar los muros de la Preparatoria, se lo propuso a él, que declinó el encargo porque una enfermedad le impedía subir a los andamios. Vasconcelos le sugiere entonces que invite a sus alumnos y éste así se lo hace aunque intenta disuadirlos apelando a su convicción de que *el verdadero arte se hace frente a la Naturaleza*. Sin embargo, el ofrecimiento despertó el entusiasmo de Alva y Leal que, inmediatamente, comienzan a trabajar en el proyecto con la esperanza de que se les encargara finalmente:

Naturalmente, ninguno de los pobres aprendices que escuchamos tan extraordinario discurso, nos atrevimos, de pronto, a proclamar nuestra fea codicia de pintar una pared por encargo. No obstante, al día siguiente, tras de arduas indecisiones, Ramón Alva y yo, sin ponernos de acuerdo, fuimos, cada quien por su lado, a hablar con el maestro Ramos Martínez.

Desconozco en qué forma se desarrolló la gestión de Alva; sólo sé que a mí, el maestro Ramos, como de costumbre, me alentó en forma graciosa y ligera, y me dijo que procediera a hacer algún boceto para que él pudiera llevárselo al Rector.

A los pocos días me di cuenta de que Ramón Alva era mi único competidor, porque lo vi clavar –en una pared– grandes hojas de papel Manila y comenzar a dibujar unas figuras desnudas de tamaño heroico,

cosa desusada en una escuela naturalista, donde el desnudo, por ser poco natural, casi había sido excluido. (Charlot, 1979, 197).

Poco después Leal conoce la noticia de que Vasconcelos había propuesto a Rivera pintar el Anfiteatro de la Preparatoria, hecho que le produce una gran tristeza al pensar que la oportunidad se le había escapado de las manos. A pesar de ello, y como resultado de los bocetos que inició siguiendo el consejo de Ramos, se produjo un cambio sustancial que iba a distanciarle del impresionismo EPAL:

Aunque la oportunidad de pintar un muro aparentemente se había esfumado, la idea de la gran pintura monumental se fue desarrollando en nosotros, en forma más o menos subconsciente. Nos sentimos insatisfechos con los pequeños paisajes pintados directamente del natural y empezaron a interesarnos, sobre todo, los problemas de la composición. (Charlot, 1979, 198).

Leal se refiere aquí a un cambio sentido por Charlot y por él mismo, pero la cuestión para nosotros es: ¿en qué forma la posibilidad de pintar los murales de la Preparatoria provocó también en Alva un cambio similar? Quizás la evolución que analizábamos en *El Canal de Santa Anita* y en *Ajedrecistas* pudiera deberse a este factor, pues, sabemos que Alva sintió también la necesidad de pintar en gran formato y que compartió la preocupación por *los problemas de composición* que sintieron Leal y Charlot. Sabemos por el testimonio del propio Alva que antes de recibir el encargo empezó a investigar en los problemas propios de la pintura mural y, como recordaba Leal, comenzó a forrar las paredes de papel Manila:

Por aquel entonces nosotros estábamos pintando en Coyoacán y Ramos Martínez, que era el director de la Academia, nos entusiasmó para que empezáramos a hacer murales. Sin tener idea, sin saber exactamente qué hacer, comencé mis pininos forrando las paredes de papel Manila y dibujando para tener una idea de la dimensión y la perspectiva. Ponía mis modelos y los pintaba al temple... pero entonces Vasconcelos se trajo a Diego y ya él comenzó a pintar los demás muros. Leal y Charlot se fueron de ayudantes y después, cuando Toledano estuvo de director de la Prepa, nos llamó a nosotros y todavía me acuerdo que nos dieron 400 pesos que gastamos en compases, restiradores, papel, cal y arena y en eso se nos fue todo el dinero. (Folch, 1977, 36).

El anhelado encargo llegó por fin a pesar de los temores que levantó el ofrecimiento a Diego Rivera. Según la versión de Alva en el fragmento precedente, su participación en el proyecto fue posible gracias a la intervención de Lombardo Toledano. Sin embargo, Leal sostuvo otra versión según la cual Vasconcelos, tras visitar la escuela de Coyoacán y quedar impresionado al ver su óleo *Campamento zapatista*, –el primer óleo de grandes dimensiones resultado de la insatisfacción de Leal y Charlot–, convocó a Leal a su despacho y le encargó que comenzara a pintar en la pared del patio de la Preparatoria que él mismo escogiera. Siempre según esta versión, Vasconcelos encargó a Leal que invitara a sus compañeros de Coyoacán, cosa que éste hizo. Aceptaron Revueltas, Alva y García Cahero, mientras que Ugarte y Mateo Bolaños declinaron el ofrecimiento. No he encontrado modo de resolver la discrepancia en las versiones de Leal y Alva, y he comprobado que nadie parece tomarse en serio la afirmación del último sobre la intervención de Toledano. En lo que todos coinciden –también Charlot– es en que Alva, Revueltas y Cahero se incorporaron a los trabajos de la Preparatoria después de que lo hicieran Leal y Charlot. Según la versión de Charlot él mismo colaboró con Rivera en los murales a la encáustica del Anfiteatro, por lo que, si suponemos como afirman Leal y Charlot que ambos entraron juntos en el proyecto, debemos concluir que ambos fueron ayudantes de Diego y no el resto de sus compañeros de Coyoacán.

También aparecen discrepancias entre las versiones de Alva, Charlot y Leal en lo que atañe al proceso de recuperación del fresco. Sin embargo los tres coinciden en la misma idea: Diego Rivera aprendió la técnica del fresco de sus colaboradores en la Preparatoria. Charlot va más lejos y comenta las diferencias entre los murales de Diego en el Anfiteatro de la Preparatoria y en la Secretaría de Educación Pública en los siguientes términos:

...cambio abrupto en el lapso de algunos meses, fue posible gracias al trabajo preliminar de los pintores más jóvenes, quienes miraban a México de frente, mientras que el viejo maestro todavía miraba de soslayo el esplendor italiano. (Charlot, 1979, 185).

Charlot, al relatar sus experiencias en los muros de la SEP afirma que siendo él el ayudante de Diego y Luis Escobar –que había trabajado con Charlot en los frescos de la ENP– su maestro albañil, los primeros frescos de Rivera fueron realizados según la misma técnica que él aplicó a su mural de la escalera de la Preparatoria:

Debido a que Luis Escobar era ahora el albañil y yo el ayudante de Diego, estos dos paneles fueron ejecutados según los mismos procedimientos que yo había seguido en mi fresco de la Preparatoria. Fue una prueba difícil para Diego el pasar de la encáustica al fresco. (Charlot, 1979, 296).

En cuanto a la forma en que adquirió estos conocimientos sobre el fresco, Charlot nos remite a los libros de Baudouin⁶⁰ y de Cennini al tiempo que admite la existencia de un descubrimiento simultáneo al suyo protagonizado por Xavier Guerrero, quien llega a dominar la técnica gracias a su experiencia en la pintura mural decorativa privada anterior al nacimiento del muralismo:

Mis conocimientos del fresco habían sido librescos, basados en los libros de Baudouin y Cennino Cennini, y templados en la práctica gracias al sentido común del maestro albañil Escobar, muy lejos de ser libresco. Xavier, hablando de Baudouin, dijo: ‘nunca he leído ese libro’, y enfrentó nuevamente el problema, respaldado por la experiencia de su familia en empresas similares. (Charlot, 1979, 296).

Leal, por su parte (Charlot, 195-207), sostiene una versión algo distinta: fueron él mismo, Alva y Charlot quienes iniciaron las investigaciones sobre la técnica del fresco y la razón no fue otra que la negativa de Diego a compartir los secretos de la encáustica:

Cuando nuestros proyectos estuvieron listos, creímos que lo más fácil era dirigirnos a Carlos Mérida, preparador de colores de Diego, para preguntarle cuáles eran los ingredientes que se empleaban en la encáustica, procedimiento que Diego iba a usar. Mérida nos dijo, en el tono misterioso que tienen siempre sus palabras a causa de su sordera, que Diego le tenía prohibido revelar los secretos de su técnica. Ante semejante contratiempo, pensamos en el fresco, y resolvimos investigar, por nuestra cuenta, Ramón Alva de la Canal, Charlot y yo, ya que a nuestros otros compañeros poco parecía preocuparles el serio problema que se nos presentaba. (Charlot, 1979, 201).

⁶⁰ Charlot (op. cit. 160) nos dice que Diego Rivera llevó consigo a México a su regreso de Europa en 1921 el libro del fundador de la escuela de fresco de Fontainebleau, Baudouin, (*Le fresque*, Librairie Centrale des Beaux Arts, París). Parece haber en esto cierta contradicción: ¿trajo el libro consigo pero no recurrió a él cuando lo necesitaba?

Comenzada la búsqueda, Leal relata algunas curiosas peripecias protagonizadas por Alva y él mismo –consultas infructuosas con Mérida y algunos profesores de la Academia– para explicar que finalmente recurrieron a los libros. En la biblioteca de Bellas Artes localizan *los libros de Pacheco y Palomino* y, gracias a un librero francés amigo de Leal consiguen el libro de Vibert *La science de la peinture*, en el que con sorpresa descubren que de éste procedían la receta de Rivera para la encáustica y sus diatribas en contra de la técnica del fresco. Poco más tarde, Leal se hace con una edición de *El libro del arte* de Cennini y en la biblioteca de su abuelo con *Los secretos de artes liberales y mecánicas...* escrito por el español Bernardo Montón y publicado en Madrid el año de 1734. Siempre según la versión de Leal, los primeros ensayos al fresco fueron realizados por él en una de las cabezas de los danzantes de su mural de la Preparatoria, obteniendo buenos resultados. Animado por éstos, Charlot le propone adoptar la nueva técnica abandonando a encáustica, pero Leal se niega *por testarudez y por no querer simplificar el esquema de color de sus bocetos*.

Por último la versión de Alva difiere de las dos anteriormente expuestas. En primer lugar, y a diferencia de Leal, recuerda que Diego les animaba a todos a emplear el fresco, afirmación que sólo puede hacerse compatible con la de Leal si se comparte su seguridad en la mala fe de Rivera. Alva, no obstante, concuerda con Leal en parte al atribuir sus progresos al descubrimiento del libro de Palomino:

Mandamos hacer unas grandes artesas de madera, según indicaciones aprendidas en el libro de Palomino sobre pintura que, en mi búsqueda, encontré en la Biblioteca de Bellas Artes. (Charlot, 1979, 209).

Otra versión del mismo Alva se aproxima a la de Leal hasta coincidir en lo fundamental:

Como le digo, en aquella época, cuando se empezaron a pintar los murales de la Preparatoria (1923), se hablaba mucho del fresco. Diego nos contaba de esa técnica que es a base de cal, arena y color, pero no nos decía cómo hacerlo. El llegó de Francia y pintó a la encáustica y todos le siguieron. Pero Fernando Leal y yo queríamos averiguar. Por aquella época no había libros (más que el de Chennini) que hablaran sobre el fresco. Y ahí, pues, con muchos trabajos nos pusimos a traducirlo. Pero resulta que yo me encontré en la biblioteca de Bellas Artes con un libro de Palomino escrito en 1700 y pico. Y con ése aprendí realmente la técnica.

Empezamos Revueltas, Leal y yo desde poner los aplanados. La hicimos de todo, hasta de albañiles. Después me siguió Charlot, Revueltas ya no quiso y volvió a la encáustica que también es muy interesante... (Folch, 1977, 36).

En su capítulo para el libro de Charlot Alva narra una anécdota sobre los problemas de Rivera en la aplicación de la técnica del fresco que viene a coincidir con los recuerdos de Leal y Charlot:

Recuerdo que Diego Rivera nos otorgó la primera clase sobre la manera de colocar el aplanado: tomó con la mano un poco de la mezcla que yo había hecho, formó una tortilla y la aplastó sobre una de las paredes; en seguida cogió la caja de acuarelas, y pintó una pequeña cabeza. Por razón natural creí en la imposibilidad de aplanar toda una pared de cerca de setenta metros cuadrados con la palma de las manos, pero siguiendo los preceptos de Palomino, elaboré la mezcla que me iba a servir de mortero con una parte de cal por dos de arena. Aunque Palomino indicaba también el empleo de polvo de mármol, no lo utilizamos por lo pronto. (Charlot, op. cit., 209).

Alva narra también la anécdota de que cuando Revueltas y él mismo acudieron a Rivera para consultarle la forma en que resolver los problemas de perspectiva planteados por la ubicación de sus murales, éste les dio una explicación *tan complicada que nos desorientó más*. Finalmente Alva resolvió el problema recurriendo al papel de Manila, el procedimiento que había ensayado en Coyoacán. Respecto a la cuestión de quién fue el primero en utilizar la técnica del fresco Alva afirma:

Mientras tanto, Jean Charlot comenzó a pintar su muro al fresco. Si bien es cierto que dicho procedimiento me había interesado desde el principio, me entusiasmó más cuando vi los negros profundos y aterciopelados de su pintura. (Charlot, op. ci., 210).

El *mientras tanto* se refiere al momento en que Alva estaba enzarzado en los problemas de perspectiva de su mural, es decir, después de haberlo iniciado. Parece pues que, sin renunciar al mérito de haber sido el primero, Alva no hace un problema de ello, planteándolo de forma indirecta y reconociendo la influencia de Charlot. Como afirmábamos anteriormente y como la actitud de Alva parece confirmar, se trató de un descubrimiento simultáneo antes que colectivo, pues siempre estuvo presidido por el recelo y la desconfianza,

particularmente en lo que se refiere a la relación entre Rivera y los jóvenes pintores. En cuanto al vínculo entre ellos y a pesar de haber comenzado como camaradas; de haber investigado en el fresco conjuntamente y de seguir siendo amigos después (especialmente Leal y Alva), parece que la memoria de cada cual fue seleccionando los recuerdos para construir una versión a su medida. Alva ha explicado las razones por las cuales su mural se retrasó. Después de resolver las complicaciones técnicas en el uso del fresco y en la perspectiva, llegaron las exigencias del comitente:

Nos habían dado dos años para hacerlo, pero de repente quisieron que lo acabáramos rápidamente. Trabajamos con gran presión y por fin me hicieron pintar a la carrera. Hasta me enfermé de los riñones y así se acabó el mural. (Folch, 1977, 37).

En el fresco de la Preparatoria todavía estaba haciendo bocetos cuando el pagador nos puso de pronto un plazo de dos meses para acabar. Tuve que dejar de lado muchas ideas y trabajar carrereando. Al llegar en la mañana calculaba el área que podía pintar en el día y ahí directo sobre el muro en blanco imaginaba lo que iba a pintar. Eso no era para mí tanto problema, lo malo es que el muro se fue haciendo chiquito y me quedé a medias de lo que quería conseguir. Me faltó espacio, me fastidié. Ya antes en Chimalistac con Ramos Martínez, pegábamos papeles grandes sobre la pared y ahí pintábamos decoraciones al pastel. A mí siempre se me facilitó eso y me gustaba mucho dibujar así, las figuras no se me desproporcionaban, pero los otros sí batallaban. Luego vino lo de la Preparatoria. ¡Caramba!, hoy lo veo y me asombro de cómo lo conseguí. Todo de primera intención. (Rosales, 1985, 32).

Jean Charlot terminó su fresco. Leal y Cahero empezaban a pintar en encáustica. A Revueltas y a mí se nos llamó a la contraloría de Hacienda, y se nos obligó a que, en un mes, se terminara el trabajo. Alegamos que teníamos dos años de término para realizarlo, pero se nos contestó que como el Gobierno era menor de edad, no tenía palabra.

Para mí, esto no hubiera tenido más significado que desconfianza, ignorancia y capricho de las autoridades, si, días antes y de manera casual, no hubiese encontrado al pintor Roberto Montenegro, quien me dijo: “Tenga cuidado, que se le van a echar encima”. La advertencia me hizo pensar en las envidias o en el temor de que uno pudiera salir adelante en su tarea. Uno era politiqueado por los mismos camaradas. Confieso que, por estar con la preocupación y las mil dificultades para resolver

una técnica desconocida, no me ocupaba de mis compañeros. Esa actitud me llenó de coraje y pena, al grado que caí enfermo. Al restablecerme, me dediqué de lleno al trabajo y, en un mes justo, terminé el muro. (Charlot, op. cit., 211).

En cuanto a los murales de Alva, ya hemos hecho mención a los problemas de perspectiva que planteaba la localización del muro y a la forma en que los solucionó: para ello recurrió primero al papel de Manila y más tarde a los libros de perspectiva de las cúpulas que encontró en la biblioteca de Bellas Artes (Folch, 1977, 36). En lo que respecta al tema, el mural presenta una parecido de familia con los realizados por sus compañeros Revueltas y Leal. Tanto el *Desembarco de la cruz*, como la *Alegoría de la virgen de Guadalupe* y la *Fiesta del Señor de Chalma* abordan temas vinculados al sincretismo religioso y al mestizaje cultural, ofreciendo una visión de la colonización compatible con el ideario vasconceliano y con su reivindicación de la identidad cultural hispanoamericana. Desde esta perspectiva el mural de Alva destaca especialmente por su tratamiento respetuoso y conciliador de la conquista española de México, aspecto que, como apuntara Charlot (op. cit., 186), señala un camino todavía por explorar y contrario a las *condensaciones dogmáticas* de la historia de la Conquista. El tema de la cruz le sirve a Alva para organizar la composición del mural a partir de la diagonal por ella descrita, que acentúa la estructura en consonancia con aquel *interés por los problemas de la composición* que Leal considerara el principal efecto que el muralismo produjo en la evolución del grupo de Coyoacán. Esta diagonal junto con otras líneas de fuerza como la marcada por el banderín que sujeta el personaje del extremo izquierdo o los mástiles de la carabela del fondo, empujan la imagen hacia arriba y refuerzan la complicada perspectiva. En comparación con el mural a la encáustica de Rivera en el Anfiteatro, el de Alva plantea, además de la novedad del fresco, un mayor movimiento que contrasta con el hieratismo alegórico de *La Creación*. Así mismo, y como los murales de Revueltas y Leal, inaugura nuevos temas y recurre a un lenguaje más alegórico que simbólico, de lectura más sencilla y cercana a la cultura popular, características que sin duda influyeron en el desarrollo posterior del movimiento muralista. Sin embargo, *El desembarco de la cruz* presenta también algunas similitudes con *La Creación* que pueden atribuirse a la influencia de Rivera. Fernández ha visto la influencia de *la corriente clasicista de Rivera* en el sentido de sus formas y de su color; mientras que Charlot se ha referido a la influencia del *neocubismo* o estilo *bizantino-cubista* de Rivera en todos estos primero murales del grupo de Coyoacán. El mural estuvo concluido, según afirma Charlot basándose en las anotaciones de su diario, en el mes de junio de 1923, casi medio año después de

la finalización del de Charlot y medio año antes de que Montenegro diera por concluido su mural al fresco del ex-convento de San Pedro y San Pablo.

5.- Alva de la Canal estridentista.

Entenderemos por producción estridentista de Ramón Alva de la Canal la producida entre los años 1922 y 1930, un período que se inicia con sus acuarelas *El líder* y *El capitalismo, el clero y el líder sindical contra el pueblo* y que termina con su participación en la exposición *De la vida en el café*. Durante esta etapa Alva participa en las exposiciones de la ENBA formando parte del movimiento EPAL y también realiza sus primeros murales en la ENP. Por tanto, se trata de un período que se inicia con un año o año y medio en el que se hacen compatibles la influencia de la escuela de Coyoacán, la muralista y las primeras incursiones en el Estridentismo. Sin embargo el conjunto del período está marcado por la influencia de este movimiento y justifica el que podamos denominarlo como estridentista. A lo largo de estos ocho años la producción de Alva es muy grande, especialmente de dibujos y grabados en madera para las diversas publicaciones estridentistas. Este hecho nos obliga a seleccionar algunas obras representativas a partir de las cuales extraeremos conclusiones generales. La catalogación de la producción de Alva en este período no es completa, aunque incluye un volumen de obra muy significativo. Esta catalogación provisional aparece al final del presente capítulo y se basa principalmente en las tres mejores colecciones de su obra y que, por orden de importancia son las de la familia del pintor, herencia de la colección personal del artista; la de Fernando Leal Audirac, herencia de su padre Fernando Leal; y la que originariamente perteneció a Maples Arce, donada por su viuda al Museo Nacional de México. Proponemos una organización de estas obras a partir de la participación del artista en los principales acontecimientos artísticos promovidos por el movimiento estridentista. En primer lugar estudiaremos las primeras influencias estridentistas en Alva, con anterioridad a 1924. En segundo término analizaremos el período estridentista de Ciudad de México, señalado por la celebración de la exposición en El Café de Nadie, celebrada en 1924. En tercer lugar trataremos la amplísima producción de Alva durante su estancia en Jalapa (1925-1928, aproximadamente). Por último analizaremos la producción treintatrentista de Alva, incluida su participación en la exposición *De la vida en el café*, acontecimiento con el que se cierran prácticamente las actividades del grupo ¡30-30!, y también del movimiento estridentista.

5.1.- Los primeros acercamientos al Estridentismo.

No sabemos en qué momento entró en contacto Ramón Alva de la Canal con Maples Arce. Según testimonio de éste último sus primeras amistades entre los jóvenes artistas de la Academia de San Carlos y de las EPAL se fraguaron en torno a 1921 en el círculo de los escultores Ignacio Asúnsolo y Guillermo Ruiz –autor de un busto de Maples que él mismo consideró como la primera obra estridentista– (Maples, 1967, 83-84). Contamos con el testimonio de Nacho Asúnsolo (Charlot, op. cit., 187) acerca de su intervención entusiasta en defensa de los muralistas a raíz de los atentados perpetrados por los estudiantes reaccionarios de la ENP y sabemos que Maples participó con un discurso en la inauguración del mural de Diego en el Anfiteatro de la Preparatoria y que la prensa del momento calificó a estos mismos murales como estridentistas (*El Universal*, 10-3-1923). Por tanto, el entorno en el que Alva trabajaba en la Preparatoria era, sin duda, receptivo al Estridentismo. Por otro lado Maples había entablado contacto con los pintores de Coyoacán antes del inicio de los murales (Maples, 1967, 93-94). En su segundo libro de memorias, aunque sin concretar la fecha, Maples recuerda con agrado los paseos en el pueblo de Coyoacán y menciona a Alva entre los artistas que allí conoce. Sin embargo, entre los recuerdos de esta época que Maples recoge en sus memorias no figura ninguno que tuviera por protagonista a Alva. Atendiendo a estos recuerdos de juventud debemos concluir que la amistad más estrecha fue, sin duda, la que le unió a Revueltas, aunque también menciona sus contactos con Charlot quien le presentó a Francis Toor, Anita Brenner, Edward Weston y Tina Modotti. Maples recoge también algunas notas sobre el carácter de Leal y sobre su excelente conocimiento de la literatura francesa (Maples, 1967, 97). Pero, curiosamente, ¡nada respecto de Alva!

En las diversas entrevistas concedidas por Alva tampoco encontramos mención alguna a su relación con Maples con anterioridad a su convivencia en Jalapa. ¿En qué momento, pues, se inicia la influencia del poeta Maples en el pintor Alva y en qué forma se manifiesta? La primera prueba de la colaboración de Alva con los estridentistas es su participación en la ilustración de los números 1 y 2 de la revista *Irradiador*, dirigida por Maples y Revueltas. Tenemos noticia de ello desde 1983 gracias al descubrimiento de dos ejemplares de estos dos números de la revista que Stefan Baciú (Baciú, 1995, 50) encuentra en la biblioteca del pintor Jean Charlot en Honolulu. Hasta entonces sólo se conocía una foto de la portada del número 3 de *Irradiador*. Lamentablemente, no he podido acceder a una copia de estos dos ejemplares y no conozco reproducción alguna de los grabados o dibujos de Alva para la revista, primeras obras que

podríamos calificar rotundamente como estridentistas. Estos tres únicos números de *Irradiador* han sido fechados por Schneider (Schneider, 1970, 73) en los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1923 por lo que resultaría que la incorporación de Alva a las actividades del recién creado grupo estridentista se habría producido apenas dos meses después de la finalización de su mural en la Preparatoria⁶¹. Por el testimonio del mismo Alva sabemos del grado de dedicación que le exigió la realización de este mural, finalizado aproximadamente en junio de 1923, por lo que es muy improbable que pudiera hablarse de una colaboración entre Alva y Maples antes de esta fecha. Por otro lado, y con la finalización de este primer encargo, Alva y Revueltas no fueron invitados a trabajar en los murales de la Secretaría de Educación Pública y perdieron el trabajo y el sueldo. Sólo entonces se sentaron las condiciones para la vuelta a las Escuelas al Aire Libre y para la participación en la actividad editorial estridentista. Esta opinión ha sido sustentada por Sofía Rosales en relación a Alva:

El vacío producido por la falta de otros encargos murales, después de 1923, fue llenado totalmente con la actividad que el estridentismo le impuso y que marcó para siempre su producción. (Rosales, 1987, 6).

Con posterioridad a esta primera colaboración de Alva en el Estridentismo y antes de su partida a Jalapa invitado por Maples, Alva participa en la primera exposición estridentista, celebrada en el Café de Nadie en 1924. Sin embargo, hay un par de obras en la colección de la familia en las que aparecen rasgos comunes con su producción estridentista pero fechadas en 1922. Se trata de dos acuarelas: *El líder* [Lámina 15] y *el capitalismo, el clero y el líder, sindical contra el obrero*. [Lámina 16] Fruto o no de la influencia de Maples –cuestión problemática porque los temas políticos y obreros aparecen en la obra del poeta a partir de 1924 con *Urbe*–, estas obras anticipan algunas soluciones formales del Alva estridentista. ¿Son resultado entonces del compromiso político y de la militancia comunista del grupo de pintores muralistas que dio lugar al surgimiento del sindicato y de su periódico *El Machete*? Si así hubiera sido tendríamos una muestra más de los vínculos entre el Muralismo y el

⁶¹ La fecha atribuida por Schneider está en contradicción con el hecho de que en el cartel invitación a la exposición de *El Café de Nadie*, reproducido en el libro de List *El movimiento estridentista* (1928, 62) aparezca la siguiente frase: *Irradiador es la única revista internacional de vanguardia de América*. Este dato no puede interpretarse más que como prueba de que en abril de 1924 (la exposición fue inaugurada el 12 de abril de 1924) *Irradiador* todavía se publicaba o, en todo caso, de que había desaparecido muy recientemente.

Estridentismo y de la participación del grupo de amigos de Coyoacán en ambos movimientos. En todo caso estas dos acuarelas significan la primera aparición en Alva y en el conjunto de los pintores estridentistas de la temática obrera y, más en concreto, de la denuncia de la traición a los ideales de la revolución por parte de las camarillas políticas y sindicales. Éste sería posteriormente uno de los temas recurrentes del Estridentismo, que siempre quiso ser radical y siempre participó en cierta medida de un anarquismo espontáneo. El carácter precursor de estas dos obras lo es tanto respecto del conjunto de la producción estridentista como respecto de la muralista: no será hasta bastante más tarde que aparecerán estos temas en las murales mexicanos. Por último estas acuarelas representan también la primera aparición de la temática urbana en el plástica estridentista –si es que podemos hablar de tal a la altura de 1922– y los edificios del fondo de ambas presentan un parecido notable con los que, un para de años más tarde, aparecerán en las xilografías de Charlot y después en las de Alva.

5.2.- Alva de la Canal en el Café de Nadie.

Según se anuncia en el cartel invitación a la inauguración de la exposición estridentista celebrada en El Café de Nadie, ésta tuvo lugar en el número 100 de la avenida Jalisco, en la Colonia Roma de Ciudad de México el 12 de abril de 1924 a la hora del té, las 5 P. M. [Lámina material complementario 2]. El cartel fue reproducido en el libro de List *El movimiento estridentista* (Jalapa, 1928, 62) y nos informa de que en ella se expusieron pinturas de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot y Xavier González y máscaras de Germán Cueto. Sorprendentemente, el nombre de Ramón Alva de la Canal no aparece en el anuncio. Suponemos que la omisión respondió a un error, ya que el mismo List se encarga de corregirlo al afirmar que:

Se exhibieron cuadros agarrados al clamor colorista, de Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Rafael Sala, Emilio Amero, Fermín Revueltas, Xavier González, Máximo Pacheco. Las máscaras estridentistas donde Germán Cueto descolgó el gesto de los precursores (...). Esculturas de Ruiz, selladas de precisión, arquitecturadas de fuerza... (List, 1928, 63-64).

La exposición fue algo más que eso ya que en la invitación se anunciaba un programa que incluía una historia del Café de Nadie a cargo de Arqueles Vela, música estridentista –sin duda a cargo de Silvestre Revueltas– y la lectura de poemas a cargo de Maples, List, Gallardo, Luis Ordaz Rocha, Miguel Aguillón Guzmán y el ultraísta español Humberto Rivas⁶². En un segundo libro titulado también *El movimiento estridentista* List nos ofrece una descripción de las obras expuestas aunque excesivamente vaga:

Los cuadros fueron muestra estupenda de nuestro paso. Fábricas levantando el brazo ardiente de sus chimeneas, afirmes y robustas en sus muros de sudor y de esfuerzo, presentadas por Fermín Revueltas. Colores asomados a la ventana de una forma intencionada, medularmente equilibrada, que exhibió Ramón Alva de la Canal. Serenidad disgregada de la línea que eran entonces los ensayos formales de Jean Charlot. Musculaturas de verticales obreras, ansiedad de hacer del dibujo la gráfica del momento, que ha sido el centro de inquietud de Leopoldo Méndez... (List, 1967)

⁶² En su libro List no menciona la participación de Humberto Rivas y Luis Ordaz y añade la de Felipe Mena (List, 1928, 64-65).

Maples Arce es mucho más impreciso que List y en *Soberana juventud* (Maples, 1967, 133-134) tan sólo da cuenta del sobresalto que la exposición causó en la prensa y de que años después la idea volvió a materializarse en la exposición de un café de chinos –debe referirse a la exposición *De la vida en el café*. Respecto de Alva encontramos un breve comentario que hace referencia a la evolución de su obra y que, sin duda, debe referirse a una etapa anterior. Afirma que *Alva de la Canal reconciliaba su impresionismo de Coyoacán con formas más construidas*.

Probada la participación de Alva en la exposición, no sabemos, sin embargo qué obras pudo exponer en ella ni cuáles serían las notas definitorias de sus primeras pinturas estridentistas. Conocemos, eso sí, su primera versión de *El Café de Nadie*, [Lámina 18] obra desaparecida de la que se conserva una foto, pero está fechada en mayo de 1924. Si suponemos que la exposición se inauguró el 12 de abril del mismo año, tal y como se anuncia en la invitación, esta obra es inmediatamente posterior a la muestra, resultado de ella, balance de la misma. No hay duda de que el cuadro fue realizado al calor de las reuniones en el Café de Nadie de los poetas y artistas estridentistas, Alva lo reconoce así aunque sin aclarar la vinculación entre la obra y la exposición del mismo nombre:

Pinté un cuadro del Café de Nadie. Era un cafecito en lo que ahora es Álvaro Obregón y ahí nos reuníamos. Maples lo bautizó así. En el cuadro estamos Maples, el doctor Gallardo, Arqueles, List y yo, son caricaturas estridentistas. (Rosales, 1985, 34).

Las declaraciones de Alva, efectuadas muchos años después, contienen un olvido importante: la omisión del nombre de un sexto personaje caricaturizado en la obra y que no es otro que el escultor Germán Cueto. Considerando los cinco rostros se aprecia una misma simplificación que reduce los rasgos a los elementos mínimos para la identificación: las gafas de Gallardo, los flequillos de Arqueles y Cueto, la pipa y el pequeño bigote de Alva, el perfil afilado de List y el rostro redondeado y de ancha frente de Maples. Más que de un retrato de grupo se trata de la integración de seis caricaturas en el estilo sintético característico de eso que Alva llamaba *retrato estridentista*. Estas caricaturas fueron realizadas probablemente por Alva en las reuniones del café y contamos con otras versiones de cada una de ellas en las que se repiten las mismas formas con variaciones menores. Alva realizó caricaturas o retratos estridentistas muy similares como el de Gallardo que ilustra las páginas de *El pentagrama eléctrico* (1925), [Lámina 26] el de List para *Esquina* (1924), [Lámina] el *Retrato estridentista de Maples Arce* (1924) [Lámina 21] y su *Autocaricatura*

[Lámina 56] o *Autocaricatura estridentista* (1924). Llegaron a convertirse, en suma, en emblemas de cada uno de los personajes y en símbolos del Estridentismo. *El Café de Nadie* fue en realidad un homenaje al grupo de artistas y poetas como lo refleja la inscripción que aparece en el extremo superior: *Al los cabecillas del movimiento*. El retrato de grupo incorpora recortes de prensa en lo que puede interpretarse como alusión al revuelo provocado por el movimiento estridentista en los periódicos y revistas mexicanas. Un anuncio fragmentado en dos piezas (extremos superiores derecho e izquierdo) reza “PROXIMAMENTE” con lo que anticipa nuevas y estridentes intervenciones públicas. También aparecen referencias a las influencias extranjeras como un recorte en el extremo inferior en el que pueden leerse las palabras “Nueva York” y “Barrio Latino”, así como un recorte de prensa con título en alemán (extremo superior derecho).

Las seis caricaturas se ordenan en la superficie del cuadro según un esquema radial en cuyo centro visual destaca la superficie blanca y brillante de la mesa, una esquina que se abre en V. De este vértice irradian diversas líneas centrífugas –marcadas por los brazos y hombros de los contertulios– que van delimitando planos desplegados en abanico. En el extremo de cada uno de estos planos que se disponen radialmente Alva sitúa las seis caricaturas. La figura de Maples ocupa el eje vertical de la composición, plano central en torno al cual se despliegan en abanico el resto de los personajes. En su entorno inmediato aparecen los poetas List, Gallardo y Vela; mientras que los artistas Alva y Cueto se sitúan al otro lado de la mesa, expresando tal vez la existencia de distintos grados de afinidad. En síntesis, *El Café de Nadie* significa la primera asimilación del lenguaje de la vanguardia cubista y futurista en México y es la primera obra realizada en el país –otra cosa son el cubismo de los mexicanos de París como Rivera o Zárraga– que se apropia decididamente de estos recursos formales. La obra da inicio al *cubofuturismo* (Debroise, 1993, 33) estridentista y sienta los presupuestos de su estética. Más en concreto, su esquema de composición radial en la que se integran distintos planos, objetos y puntos de vista es el armazón básico de la plástica estridentista y puede entenderse como correlato visual de la noción de simultaneidad que los poetas estridentistas reciben como quintaesencia de las vanguardias europeas.

De este modo, el vínculo entre esta obra de Alva y la poética estridentista es estrecho. Ya no sólo por el título y los personajes representados, sino también porque es fruto de una traducción de la literatura estridentista al lenguaje de la imagen. Ya que este *Café de Nadie* quiere ser retrato del ambiente del local donde se reunían, será útil compararlo con ese otro retrato que hiciera Arqueles

Vela en su ¿novela? homónima. En el capítulo que dedicamos al análisis de la poética estridentista recurrimos al texto de Vela *El Café de Nadie*, porque la imagen de este local y de sus parroquianos se convertía en él en la metáfora del Estridentismo. El óleo de Alva parece tener en mente algunos fragmentos de la novelita estridentista.

El texto de Arqueles Vela está plagado de imágenes que expresan la filosofía del tiempo estridentista, el *actualismo*. Se trata de un tiempo vivido en el interior del café, tiempo de la *vida petrificada*; de una *estatización* o detención del movimiento que el poeta explica recurriendo a la comparación con el cinematógrafo. Dentro del café el tiempo se detiene y las imágenes quedan fijas como en una instantánea, como si, de repente, el proyector de cine o, mejor aún, varios proyectores de cine se detuvieran a un tiempo para proyectar simultáneamente un conjunto de imágenes yuxtapuestas. En palabras de Arqueles Vela el espacio del café es el de una *...decoración cinematográfica interrumpida y paralizada inusitadamente por un descuido del manipulador, en la que todo espera el momento de volver a la realidad de enhebrar su paisaje y su argumento*. También en el cuadro de Alva los rostros de los estridentistas parecen surgir de un centro luminoso que, como el proyector de cine, irradia destellos entrecortados y sucesivos. En torno a ese centro se organizan simultáneamente las imágenes de los seis camaradas, unidos en el... *mismo estado espiritual de aquel espectador que pateo y se sonríe de un episodio revelado en la pantalla intermitente; en la misma desconcertante incredulidad y verosimilitud con que nos asomamos a los visillos de un sueño, el intermedio de su inestabilidad*.

En ese ambiente cerrado y privado, el ambiente del cenáculo vanguardista, Alva reivindica su pertenencia a un grupo voluntariamente marginado y orgullosamente enfrentado con el exterior. En el interior de este cenáculo hierve el café, humea la pipa y vuelan las hojas de las proclamas estridentistas. En torno a esa mesa se funden los rostros de los seis personajes tal y como lo describiera Arqueles Vela:

*...somos los únicos que se encuentran bien en su sopor y en su desatención. Somos los únicos parroquianos del Café. Los únicos que no tergiversan su espíritu. Hemos ido evolucionando hasta llegar a ser ese nadie. Para que sea nuestro y exclusivo. (Vela *El Café de Nadie*, citado por Schneider, 1970, págs. 72-73).*

Finalmente, *El Café de Nadie* ha de ser considerada como una obra excepcional. Su deuda evidente con la vanguardia cubista y futurista europea no tiene parangón con ninguna otra obra mexicana del momento, ni en relación al conjunto de la obra estridentista, ni en el del muralismo o de cualquier otra tendencia o autor incluido el mismo Alva. Efectivamente, al repasar la producción de Alva en los años 1923 y 1924 descubrimos que, por un lado, sigue practicando en algunas obras un estilo próximo al de la Escuela de Coyoacán mientras que, por otro, la influencia de la vanguardia se manifiesta sólo en su obra gráfica, pero, a excepción de *El Café de Nadie*, nunca en su obra de caballete. El desarrollo posterior de la estética de vanguardia en Alva tendrá continuidad en el ámbito del grabado en el que dará sus mejores frutos, mientras que durante unos años abandona la técnica del óleo. Sin duda esta circunstancia se debió a la forma en la que Alva entendió su compromiso vanguardista, es decir, a su implicación entusiasta en los proyectos editoriales del estridentismo jalapeño (1925-1927). La implantación de la estética vanguardista en México perdió de este modo una oportunidad histórica, pero, a cambio, el grabado en madera de Alva pudo convertirse en una de las mejores expresiones de la estética de la vanguardia internacional en este ámbito.

Son pocas las obras de Alva catalogadas con precisión en las fechas próximas a *El Café de Nadie* que se conservan, aunque, en mi opinión, algunas de difícil datación pertenecen en realidad a este período. De entre las primeras, la, colección de la familia incluye algunas que organizaremos en tres grupos. El primero de ellos está constituido por el dibujo *En la fundición* (1925) [Lámina 17] y por la xilografía *Moliendo color* (1924) [Lámina 20] en los que se recupera el interés por los oficios artesanales que había aparecido en *El carpintero* (ca. 1920). [Lámina 7] Un segundo grupo de obras es el que constituyen los tres *Paisajes de Amecameca* (1924), [Láminas 22, 23, 24] tres acuarelas alejadas de las formas estridentistas, pero distintas también al estilo de Coyoacán. La breve pincelada impresionista se substituye por grandes superficies de color; los colores apagados están lejos de los tonos brillantes y luminosos de las EPAL y los paisajes de jardín o los verdes intensos del lago de Xochimilco son sustituidos por escenas en aldeas solitarias y soleadas, por calles en las que aparecen figuras humanas huidizas y sin rostro. El tercer grupo estaría constituido por dibujos y grabados en los que Alva retoma sus caricaturas de *El Café de nadie* y otros temas ligados a la estética del grupo. Este es el caso de los grabados en madera *Retrato estridentista de Maples Arce*, [Lámina 25] *Retrato de List Arzubide* [Lámina 25] y del lápiz sobre papel *Maples Arce en el Café de Nadie*, todos ellos de 1924.

Es este tercer grupo el que nos mueve a sostener la hipótesis de que algunos dibujos y grabados de Alva sin fecha y de difícil localización temporal pertenecen a esta época. Nos referimos al grupo de caricaturas que ilustraron el libro de List *El movimiento estridentista* (1926) pero que, como todas las ilustraciones del libro, aparecen con la intención de proponer una historia del Estridentismo en imágenes y pertenecen, por tanto, a diversas etapas del movimiento. De entre ellas destacaremos en primer lugar la *Autocaricatura* (ca. 1925), [Lámina 56] obra que por su gran parecido con el retrato de Alva que aparece en *El Café de Nadie*, puede considerarse como su coetánea. Por ello nos parece que no es casual que esta xilografía acompañe a las líneas en que List rememora la atmósfera del café, vinculando el autorretrato de Alva con la estética del grupo:

...Hasta que iban desapareciendo nuestras palabras naufragadas en la pipa del pintor Alva de la Canal, personaje de ocasión en el roll de la vida, que eternizado en su ademán de silueta, lentamente inmovilizaba las horas, las dejaba pegadas en la pared de su silencio y se iba hacia la realidad de sus cuadros gesticulantes. (List, 1926, 61).

Del mismo período debe ser también el grabado en madera *Jazz*, [Lámina 57] que muy probablemente esté inspirado en el poema “Jazz-XY” de Maples, publicado en *El Universal Ilustrado* el 3 de julio de 1924, y el denominado *Mabel o Janne, según fuera de mañana o de tarde* (List, 1926, 86), una xilografía que se refiere explícitamente al tratamiento de la mujer típico en la literatura estridentista (en *La señorita etc.* de Vela o en los anuncios estridentistas de subastas de mujeres publicados en el mismo *El movimiento estridentista*). Otro tanto ocurre con la xilografía *Chaplin*, (List, 1926, 78), [Lámina 53] una obra que List vincula con el manifiesto *Actual n° 2* (Puebla, 1923). Por otro lado las similitudes formales entre éstas obras, particularmente entre *Jazz*, *Chaplin* y la *Autocaricatura*, refuerza nuestra hipótesis. En cuanto a la caricatura de Noriega Hope (List, 1926, 29), es muy probable que date también de la etapa estridentista en Ciudad de México, período en el cual Noriega, como director de *El Universal Ilustrado*, fue el mejor vocero del estridentismo. ¿Ocurre también otro tanto con las caricaturas de Juan Silvet (List, 1926, 51) [Lámina 52] y Barreiro Tablada (List, 1926, 60) [Lámina 54]? No podemos responder a esta cuestión de forma terminante, pero en razón de las similitudes formales con las anteriormente citadas y de las claras diferencias con los retratos y caricaturas de Alva en su etapa jalapeña, nos inclinamos a pensar que todo este grupo de caricaturas fueron realizadas en el período 1923-1925. Todas ellas presentan una marcada tendencia sintética y abstracta

que no reaparecerá en los grabados de Alva sino en 1928 con su regreso a Ciudad de México y su participación en el grupo ¡30-30! Algunas de ellas –las de dibujo más lineal– muestran un parecido notable con la de Arqueles realizada por Hugo Thilman (véase la reproducida en List, 1926 26) y una marcada influencia de las caricaturas de Marius de Zayas.

5.3.- Alva de la Canal en Estridentópolis.

5.3.1.- Introducción: el Estridentismo en Jalapa, del Café de Nadie a Estridentópolis.

La primera estancia de Alva de la Canal en Jalapa, tiene lugar en las fechas en que Maples permanece en la ciudad colaborando con el general Heriberto Jara, gobernador del Estado de Veracruz⁶³. Allí se establece Alva invitado por Maples para encargarse junto con Leopoldo Méndez del diseño gráfico de las publicaciones del gobierno del Estado. Recién terminados sus estudios de derecho (marzo de 1925) y gracias a una carta de recomendación de Alfonso Cravioto, Maples es llamado por Jara para ocupar primero el puesto de juez de primera instancia del distrito judicial de Jalapa y poco después el de Secretario del Gobierno del Estado. Inmediatamente después Maples llama a su lado a algunos de sus compañeros del Café de Nadie y se inicia así el período jalapeño del Estridentismo. Luis Mario Schneider ha reconstruido este episodio en los siguientes términos:

Pocos días después Maples Arce llama a colaborar al gobierno a algunos de los más esclarecidos miembros del movimiento estridentista. Germán List Arzubide llega con nombramiento de secretario particular de Maples Arce, y profesor en la Escuela de Bachilleres de Xalapa. Más tarde se le confiará la dirección de la revista Horizonte, órgano del movimiento. Llegan poco después Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez como responsables de la presentación tipográfica de la revista y de las ediciones. Arqueles Vela sólo realiza viajes esporádicos. Luis Quintanilla era entonces diplomático en Guatemala. (Schneider, 1970, 132-133).

Constituido así el grupo estridentista de Jalapa con las ausencias de Quintanilla, de Salvador Gallardo (que continúa en Puebla) y de los pintores Fermín Revueltas y Fernando Leal (en ciudad de México), Maples y sus amigos cuentan por primera vez con condiciones materiales favorables para el desarrollo de sus proyectos literarios, que se materializan inmediatamente en la revista *Horizonte* y en diversos proyectos editoriales sustentados por el

⁶³ Alva volvería a Jalapa en 1953 como director del Centro Universitario de Artes Plásticas y con el encargo de organizar la enseñanza de las artes en la Universidad Veracruzana, una universidad cuya creación fue un proyecto estridentista de la segunda década de los veinte.

gobierno. En su reconstrucción autobiográfica del período Maples recuerda las principales actividades editoriales del grupo:

Para los trabajos editoriales llamé a Jalapa a algunos amigos que estaba seguro responderían entusiásticamente a mis proyectos. A Germán List Arzubide le confié la dirección de la revista Horizonte, que además de su moderno sentido literario tuvo una clara proyección social, y cuya presentación tipográfica estuvo a cargo de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, quienes la ilustraban con dibujos y grabados. La colección de Horizonte publicó, además de Poemas interdictos, El movimiento estridentista, de Germán List Arzubide, y Un Crimen pasional, de Arqueles Vela. Otra de las actividades editoriales fue la de la Biblioteca Popular, donde aparecieron los ensayos de Rafael Nieto sobre el petróleo, y la novela Los de abajo, de Mariano Azuela, en sencillas pero pulcras ediciones; se inició la Biblioteca del Estudiante y se imprimieron numerosos folletos sobre palpitantes cuestiones de la vida nacional.

(...)

Para lograr esta labor fue necesario adquirir y montar con toda diligencia una imprenta dotada de las más modernas máquinas e implementos. (Maples, 1967, 199-200).⁶⁴

En esta actividad editorial los poetas y artistas estridentistas consiguen algo más que un medio para la difusión de sus ideales estéticos, encuentran también un medio de vida, cuestión muy importante habida cuenta de la crisis de los encargos de pinturas murales a cargo del gobierno central y de la exclusión de Alva de los trabajos de la Secretaria de Educación Pública. Durante los cerca de tres años de estancia en la ciudad Alva y Méndez trabajan en la revista y las editoriales del gobierno al tiempo que imparten clases particulares de dibujo y pintura. En este período la actividad creativa de Alva es muy grande, pero centrada exclusivamente en la ilustración y el diseño gráfico, abandonando la pintura de caballete a la que volvería sólo tras su regreso a Ciudad de México. Participa en el diseño tipográfico, ilustraciones y portadas de los diez números de *Horizonte*, ilustra y realiza carátulas e ilustraciones para los libros *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo, *El viajero en el vértice*, *Plebe* y *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide y *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza.

⁶⁴ Los recuerdos de List Arzubide no difieren básicamente de los de Maples, véase la entrevista concedida a Stefan Baciu de 1976, reeditada posteriormente (*La palabra y el hombre*, octubre-diciembre 1981 y Baciu, 1995.)

El traslado de los estridentistas a una ciudad pequeña y provinciana como Jalapa y el hecho de que sus actividades literarias y artísticas quedaran vinculadas a la política cultural y educativa del Gobierno del Estado significó necesariamente un cambio en la estética del grupo que se refleja en la obra de Alva. La primera consecuencia para nuestro artista es el abandono del óleo y la acuarela (no se conserva obra realizada en estas técnicas durante el período) y de la decoración mural. La impronta del Estridentismo en Alva y su mejor contribución a la modernización del arte mexicano se dan precisamente en el terreno de la gráfica, con lo cual Alva presta un gran servicio a la dignificación de esta técnica comparable al de Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León en Ciudad de México. Por otra parte, en los grabados estridentistas de Jalapa encontramos la primera expresión del genio de Leopoldo Méndez, uno de los más importantes grabadores mexicanos del siglo que años después, con la fundación del Taller de Gráfica Popular, influirá de forma determinante en la historia del grabado mexicano. El hecho de que Méndez y Alva trabajaran en equipo durante su estancia en Jalapa hace obligado preguntarse por la mutua influencia que pudieron ejercerse y por el protagonismo de Alva en la formación artística de Méndez, una cuestión que desgraciadamente no ha sido abordada y que trasciende los límites de esta investigación.

Pero la permanencia en Jalapa plantea también una cuestión que no escapó a los críticos del momento: ¿era posible desarrollar una estética de vanguardia en un medio provinciano como el de la capital del Estado de Veracruz?, ¿era posible mantener las posiciones radicales y muchas veces nihilistas del Estridentismo mientras se colaboraba en tareas de gobierno y en actividades culturales gubernativas?, ¿era posible mantener el contacto con los movimientos de la vanguardia europea desde Jalapa?. Schneider (1970, 134 y ss.) ha resumido las opiniones de la crítica contemporánea al respecto y ha expuesto sus propias opiniones en relación a las preguntas arriba planteadas. En síntesis, la crítica capitalina contraria al Estridentismo quiso ver en su traslado a la provincia la prueba de su “oportunismo” y de que su radicalismo no era más que una pose inconsistente. Schneider ha resumido las consecuencias de este exilio interior calificando la situación de *trágica* y *dramática*: uno de los postulados del Estridentismo era la agitación artística y ésta sólo era posible en un medio que permitiera la proyección suficiente. Podía gritarse muy alto en Jalapa, pero la resonancia no podía ser muy estridente. Maples respondió a las acusaciones de los críticos en un tono conformista que parece dar la razón al contrincante y reconocer el hecho de que, efectivamente, la marcha a Jalapa vino a significar el principio del fin del movimiento:

*Sí, la provincia desacierta un poco mis actitudes exteriores. Me hace falta la batahola, el multitudinarismo de la capital, el esfuerzo, la protesta. Esto es otra cosa, pero está bien; es amable el paisaje. (...) Toda manifestación intelectual tiene sus altas y sus bajas. Recorreremos una gráfica definida. Una sinusoide producida por las causas y por los incidentes del momento. Estamos en una especie de descenso ascensional. Como los elevadores que se detienen un instante para proseguir después sumando pisos, hasta alcanzar las citarillas, vertiginosas de altura, de una superación definitiva. (Maples, *El Universal Ilustrado*, 1925, citado por Schneider, 1970, 135).*

Finalmente, el descenso no llegó a ser ascensional, el Estridentismo quedó marginado del escenario de actualidad artística y literaria y, tras la caída del general Jara, el grupo se disolvió para no volver a organizarse más que muy tímidamente. A pesar de los inconvenientes, los estridentistas intentaron hacer compatible su vanguardismo formal con el ambiente rural de Jalapa, continuaron en su empeño de renovación del lenguaje y siguieron tratando temas tan chocantes en el contexto de Jalapa como el maquinismo, el urbanismo futurista, la admiración por los nuevos medios de comunicación de masas, etc. Nunca renunciaron a sus ideales estéticos (que obviamente comportaban ideales políticos y sociales) y pretendieron convertir la vieja ciudad de sabor colonial en la nueva Estridentópolis. En lo que respecta a Alva, estas circunstancias no truncaron su proceso de asimilación de las vanguardias europeas ni sus investigaciones en el terreno del diseño gráfico y del grabado en madera. Las obras que produce en esta etapa son aquellas que en opinión de Fauchereau deben considerarse como los mejores exponentes de todos los grabados futuristas. Atendiendo a la producción de Alva del período y forzando un tanto la cuestión, puede afirmarse que Jalapa llegó a convertirse efectivamente en Estridentópolis en los diseños de estaciones de radio y de edificios estridentistas de Alva. Nuestro autor supo hacer compatible el vanguardismo estridentista con las obligaciones impuestas por una revista como *Horizonte*, destinada al gran público y ocupada también de temas muy alejados de las preocupaciones del grupo. Mientras investigaba formalmente en las ilustraciones de los poemas estridentistas publicados en *Horizonte*, realizaba dibujos y grabados didácticos, de temática popular y de un estilo realista. Su ejemplo y el de sus camaradas estridentistas, bien puede considerarse en mi opinión, como cumplimiento efectivo de ese giro ideológico y estético que algunos movimientos de vanguardia efectuaron al intentar conciliar la renovación formal con el compromiso social y político. El estridentismo de

Jalapa, como posteriormente, el movimiento ¡30-30!, puede ser comprendido entonces a partir de la distinción que Jaime Brihuela aplicara a la vanguardia española (1981, 68 y ss.), como *Actividad Artística Crítica* con voluntad de modificar la actividad artística dominante y de construir una alternativa, recurriendo a la apropiación y transformación crítica de la cultura visual de masas. Los estridentistas de Jalapa abandonan el cenáculo elitista del Café de Nadie y vuelcan sus esfuerzos en una revista, *Horizonte*, con una tirada de 10.000 ejemplares. Intervienen en la política educativa desarrollando proyectos de alfabetización, participando en la reforma de las enseñanzas medias, elaborando proyectos para la construcción de escuelas rurales (Alva en el n° 4 de *Horizonte*, julio de 1926), promueven nuevas obras arquitectónicas como el Estadio de Jalapa, intervienen en la radio y montan obras teatrales, difunden las novedades editoriales sudamericanas y españolas y se implican en mil y una actividades de intervención social y política. Los estridentistas inciden sobre todos los resortes del hecho artístico y literario; tanto sobre el propio armazón formal de la obra, al que incorporan las innovaciones vanguardistas, como en las estructuras del mercado, de la producción, la distribución, o en el ámbito de la ideología artística. Organizan una revista y una serie de editoriales que se ocuparon de temas muy variados, pero también intervienen en el conjunto del sistema cultural levantando una imprenta, organizando un mercado desde cero, interviniendo en la distribución, en la formación de artistas y profesionales, y en el debate político.

Para organizar la enorme producción de Alva durante su estancia en Jalapa proponemos una clasificación de su obra en torno a tres grandes grupos. Al tratarse de ilustraciones, los grabados de Alva habían de estar al servicio de fines impuestos por los contenidos literarios y ser respetuosos con el diseño gráfico general de la revista. Por ello, nuestro criterio de ordenación establecerá tipos generales de ilustración, en función del objeto a ilustrar. Una pauta como ésta puede tener pegadas evidentes: está al servicio de los contenidos y puede desatender los aspectos formales. Sin embargo, y tratándose de ilustraciones, las formas deben estar en íntima vinculación con los contenidos y nunca son completamente autónomas. De este modo, cuando las imágenes ilustran un artículo sobre temas históricos o sobre acontecimientos políticos, Alva ejerce un estilo claramente distinto del que muestra al ilustrar los poemas de sus amigos estridentistas; cuando dibuja una viñeta o compone una página atiende a consideraciones primordialmente formales y abstractas, mientras que cuando ilustra un poema o realiza la carátula de un libro está obligado a traducir sus contenidos literarios al lenguaje de la plástica. Al mismo tiempo, los contenidos de *Horizonte* son de gran diversidad y podemos encontrar un reportaje sobre la

inauguración de una escuela o una carretera junto a un poema de García Lorca; una serie de consejos técnicos para el cultivo del café al lado de la recensión de un poemario ultraísta. Distinguiremos en definitiva entre portadas para la revista *Horizonte*, ilustraciones para poemas e ilustraciones para carátulas de libros. Por último nos detendremos en las ilustraciones de Alva para *Panchito Chapopote*, de Xavier Icaza, el último trabajo de ilustración de su período estridentista. También merecen interés las viñetas realizadas para *Horizonte* en las que se refleja el proceso de geometrización y simplificación formal. Ofrecemos una muestra de las mismas en las láminas 135 a 154.

5.3.2.- Las portadas de *Horizonte*.

Alva de la Canal diseñó las portadas de los números 1, 3, 5, 6, 7, 8 y 10 de *Horizonte*. Suyas fueron la primera y la última y sólo tres de las diez que vieron la luz fueron realizadas por Leopoldo Méndez. La estructura de todas y cada una de las portadas es la misma: la página se dispone en sentido vertical; la parte central está ocupada por la imagen, mientras que las letras se sitúan siempre en los extremos superior e inferior (el superior para el nombre de la revista y el inferior para el mes y año de publicación y para el precio de 30 centavos); la proporción entre la imagen y las dos franjas de letras es de 6/1 y para separar la imagen de las letras no aparece ningún elemento tipográfico, marco o viñeta. En cuanto a los temas y variantes estilísticas podemos distinguir, a mi modo de ver, dos grupos. De un lado las portadas de temas revolucionarios y populistas, como las de los números 7y 8 [Láminas 124 y 125] en las que Alva recrea motivos típicos de la iconografía de la revolución mexicana en un estilo simple y efectivo, accesible al gran público y compatible con la mitología revolucionaria. Así nos encontramos con el tema del Pípila, el héroe guanajuatense de la independencia; las soldaderas revolucionarias del número 8 (una de las pocas ocasiones en que Alva trata este motivo tópico) y la vendedora de frutas, una portada indigenista también recurrente en el arte mexicano del momento y que Alva había tratado ya en su dibujo a tinta *En el tianguis*. En todas estas portadas Alva llega a soluciones similares a las de Méndez (portadas de los números 2, 4 y 9), aunque, por otro lado, las de éste último sean más dramáticas y reflejen episodios o escenas revolucionarias cruentos. El segundo grupo estaría constituido por portadas en las que Alva abandona los temas tópicos de la imaginería revolucionaria al tiempo que, precisamente por ello, plantea soluciones originales más próximas a la estética del Estridentismo. Pueden servirnos como ejemplos representativos de este grupo las de los números 5 y 10. La primera de ellas es un paisaje en el que se representa una cascada de agua que se precipita por la quebrada abierta entre dos montañas. No

aparece, pues, personaje alguno ni tampoco referencia explícita al ideario revolucionario; por ello, quizás, la estructura compositiva aparece mucho más marcada: la vertical del salto de agua, las ondas de la poza, las líneas quebradas y paralelas del precipicio. De todo ello resulta un predominio de la composición respecto de los temas un ritmo muy remarcado y una simplificación formal evidente. Si atendemos a esta sencilla estructura descubrimos una similitud evidente a mi modo de ver con la viñeta que sirvió como emblema de las ediciones Horizonte [Lámina 9]. En ésta, una línea quebrada (no importa si camino o río) asciende en zig zag, (el mismo que en la portada dibujan las líneas de la quebrada) hacia el horizonte. Esta imagen, que aparece en la contraportada de este número cinco incitando a la comparación con la portada, ilustra los anuncios de las novedades editoriales del grupo al tiempo que actuaba como reclamo publicitario: los diseñadores de *Horizonte* ofrecían algunas de las páginas al mercado publicitario y su propia marca publicitaria actuaba como reclamo. Visto así, el salto de agua del número 5 de la revista recrea esta metáfora estridentista, metáfora central del grupo de Jalapa y ejemplo de la calidad de su diseño gráfico. En este mismo grupo incluimos la portada del último número. Con él se festejaba el primer aniversario de la revista y se hacía balance de resultados. Un balance que List salda resaltando el grado de colaboración entre poetas y artistas. Quizás para celebrar este encuentro y para reafirmar los vínculos entre unos y otros, la portada de Alva recoge esta vez uno de los temas más típicamente estridentista. Típicamente estridentista porque vuelve a los motivos que constituyeron la principal seña de identidad del grupo: las máquinas y los edificios futuristas. La portada está compuesta por tres chimeneas que se disponen en línea diagonal ascendente; de cada una de ellas surge una columna de humo peinado por el viento de modo que la diagonal, las líneas paralelas que surcan el horizonte y las columnas de humo producen un marcado efecto de movimiento. Por otra parte, las tres chimeneas se levantan sobre sendos edificios que en su esquematismo recuerdan a aquellos de Charlot para *Urbe* de Maples Arce, a los edificios estridentistas del propio Alva o a su xilografía *Todo el poder a la asamblea constituyente*, en la que también aparecen las chimeneas humeantes como metáfora del viento del progreso. En conjunto, estos tres edificios, tres chimeneas y tres nubes de humo determinan un ritmo tan sencillo como eficaz.

5.3.3.- Ilustraciones de poemas.

En este apartado comentaremos algunas ilustraciones de Alva para diferentes poemas estridentistas. Lo que nos permite agruparlas en un mismo bloque es que en todas ellas la imagen se integra en la composición final junto con el

propio poema y otros elementos tipográficos, como viñetas, títulos y márgenes. Las diferencias fundamentales con las portadas de la revista *Horizonte* es que ahora se trata de composiciones que ocupan en algunos casos más de una página y que, por otro lado, las posibilidades de ordenación de los distintos elementos no está sujeta a la obligación de respetar siempre el mismo esquema compositivo. La totalidad de las ilustraciones de poemas que comentaremos fueron publicadas en *Horizonte*, pero lo que les confiere una identidad propia y un especial interés es que en ellas Alva se permite mayores licencias formales que en las ilustraciones para artículos referidos a temas no estridentistas (de información, históricos, políticos, etc.). Obligado siempre a buscar la mayor funcionalidad de la imagen respecto al texto, algunos temas le imponen unas formas más o menos convencionales y simples. Cuando se trata de ilustrar los poemas de sus camaradas, Alva se mantiene fiel al mismo principio funcionalista, pero, justamente por ello, las imágenes poéticas demandan una “traducción” plástica coherente, brindando la ocasión de desplegar un nuevo repertorio de formas, alejado de los tópicos al uso y genuinamente vanguardista. Como comprobábamos al analizar el repertorio de metáforas del estridentismo, éstas empujan a buscar su equivalente visual y remiten al sentido de la vista. Las ilustraciones de los poemas estridentistas obliga lógicamente a encontrar estos equivalentes visuales, a recrear los temas característicos del Estridentismo y en ellas encontramos una de las más genuinas expresiones de lo que podremos denominar el *estridentismo de Alva* o el *Estridentismo Plástico*. Obviamente este estridentismo plástico es deudor del estridentismo literario, pero ello no nos autoriza, en mi opinión a minusvalorar su valía. No se trata de una simple influencia de lo literario en la producción plástica, sino de un intento de integración entre ambas y de una voluntad de construir un arte visual coherente ya no con la poesía estridentista, sino con principios estéticos comunes a ambos. Desde luego, es un hecho que el nuevo *ismo* surgió de la literatura, pero ello no puede justificar en modo alguno la negación de la existencia de una plástica estridentista o su desprecio. Si así lo hiciéramos en el caso que nos ocupa habríamos de hacerlo también en el del Futurismo Italiano o en el de tantos otros movimientos de vanguardia. Hacerlo así significaría, por otra parte, negarse a reconocer que forma parte del ideario vanguardista el intento de disolución de los géneros y de las compartimentaciones entre unas artes y otras. En lo que respecta a este problema, la única diferencia importante entre el Estridentismo y otros movimientos literarios y artísticos como el Futurismo Italiano sería, en mi opinión, la escasísima producción teórica de los pintores estridentistas que contrasta con la abundancia de manifiestos técnicos y estéticos de los artistas italianos. Podría considerarse que la ausencia de reflexión teórica escrita es síntoma de la dependencia de los pintores respecto a

los escritores, pero estoy convencido de que no es en el terreno de la escritura donde se debe medir la consistencia de un movimiento artístico. Por otro lado, la producción teórica de los pintores estridentistas es poca, pero existe. Ésta su produjo con la formación del grupo ¡30-30!, una organización exclusivamente integrada por pintores, que sin reclamarse explícitamente estridentista, de hecho lo era. El mismo Alva de la Canal, tan poco dado al ejercicio de la escritura, publicó un artículo en las páginas de la revista ¡30-30! *Órgano de los pintores de México* en el que, al hilo de consideraciones sobre el diseño de muebles o la arquitectura, mantenía posiciones teóricas de carácter funcionalista y constructivista.

De entre las ilustraciones de poemas estridentistas realizadas por Alva para *Horizonte*, hemos seleccionado cinco que, en conjunto, permiten reconocer los rasgos básicos de su estridentismo.

La primera de ellas fue publicada en el número 4 (julio 1926) [Lámina 42] y es conocida con el título de *Todo el poder de la asamblea constituyente*. El grabado en madera ilustra un poema del ruso Alejandro Block titulado “Los doce” y su título proviene de la frase que aparece en el grabado inscrita en una pancarta. La ilustración logra producir en imágenes los mismos efectos formales del poema y expresa la contraposición entre la claridad y la oscuridad, motivo central del poema, mediante los recursos de la xilografía. El cielo negro contrasta con el blanco de la pancarta revolucionaria y con los tejados cubiertos de nieve del mismo modo que en el poema la negra noche simboliza la guerra —el poema se refiere a la partida de los jóvenes para integrarse en el ejército rojo— y se contrapone al grito de revuelta de las madres de los soldados. El viento que arrastra las nubes de humo que surgen de las chimeneas y agita la pancarta, produce un efecto de movimiento y anticipa la revuelta. El lema de la pancarta está tomado también textualmente del poema en el que una anciana al contemplar la gran superficie de tela reflexiona sobre el esfuerzo que supuso confeccionarla y sobre cuántas camisas para los niños podrían hacerse con ella. Además de esta primera imagen, el poema se ilustra con una viñeta que hace referencia al final del poema. Con un puño que porta una antorcha llameante Alva da forma a los últimos versos de Block⁶⁵:

⁶⁵ Francisco Ayala, en una de las pocas recensiones de la obra poética estridentista en España, (*Revista de Occidente*, diciembre 1927) opina que Alejandro Block influyó en *Urbe* de Maples Arce. Quizás la opinión de Ayala se sustentara en el conocimiento de la publicación de este poema en *Horizonte*. De ser así, tendríamos prueba de que la revista fue conocida en el círculo ultraísta madrileño.

*para condenación de los burgueses,
fuego al mundo le pegaremos,
fuego al mundo, bañado en sangre,
y bendíganos Dios desde el cielo.*

Los versos de Block son breves y, por tanto, la mancha de la letras se dispone en un rectángulo orientado verticalmente. Esta verticalidad se remarca con un tercer elemento gráfico, una columna en negro situada en el extremo izquierdo de las dos páginas. Las formas piramidales de los tejados y la seriación de las ventanas de los edificios es típica de los grabados de temática urbana de Alva o de Charlot.

Este mismo recurso aparece en la xilografía *El crucificado*, en la página que sigue al poema de Block (*Horizonte*, nº 4, 32). [Lámina 40] En ella las formas piramidales de los edificios se organizan en torno a la silueta de un agente de tráfico con los brazos abiertos en cruz en el centro de la composición. En esta versión futurista y urbana del crucificado, la vertical del tronco y los brazos en perpendicular recrean una metáfora muy querida por el Estridentismo como es la de la irradiación de líneas de fuerza a partir de un centro. Esta imagen aparece recurrentemente en figuras como el irradiador (que diera nombre a la primera revista estridentista), la antena de radio (como en el *Proyecto de estación de radio para Estridentópolis* de Alva) [Láminas 44 y 45] o en la imagen de procedencia ultraísta del vértice (en los libros de List *Esquina* y *El viajero en el vértice* y en las ilustraciones de Alva para los mismos). *El Crucificado* es una de las muestras más acabadas de la tendencia constructivista y geometrizable del grabado estridentista y en las páginas de *Horizonte* se anuncia como ilustración para el próximo libro de List Arzubide *El canto de los hombres*. En la colección de la familia del artista se conserva, además del grabado mismo, un proyecto previo a lápiz y tinta, [Lámina 41] en el que puede apreciarse la estructura geométrica trazada por Alva para la realización de la obra.

Una segunda muestra representativa de las ilustraciones de Alva para textos estridentistas es la que acompaña al breve escrito de Arqueles Vela “Muestrario de mujeres. VII: Mujer para veranear” (*Horizonte* nº 7, octubre 1926, pág. 29) [Lámina 130]. El grabado presenta de nuevo las formas piramidales que aparecían en los dos anteriormente comentados y también la estructura radial, aunque en esta ocasión los rayos concéntricos nacen en el vértice inferior izquierdo y recorren la superficie del grabado en diagonal. El efecto general de la xilografía es de un ritmo vertiginoso que Alva logra a partir de la repetición de cada uno de los motivos: las dos pirámides y sus dos vértices concéntricos,

las dos mujeres y sobre todo la constante contraposición entre el blanco y el negro, traducción perfecta del sentido que adquieren las sombras en el texto. En él Arqueles trata el encuentro entre el hombre y la mujer y el constante cambio del deseo (mujeres para veranear, mujeres de invierno; una mujer, ELLA, síntesis de muchas mujeres que va adquiriendo formas siempre cambiantes). Una de las imágenes que utiliza para dar cuenta de la fugacidad del encuentro entre ÉL y ELLA es la del cambio vertiginoso de la luz a la sombra, la sombra como lugar en el que se produce súbitamente el encuentro y la luz como interrupción del deseo. Así nos habla de que ambos *se alejan de las luces despistadoras*, más tarde, los amantes *se pierden en los suburbios* y de nuevo *se encuentran casi al final de las sombras (...)* y *se miran simultáneamente*; por último, ambos se echan a andar juntos *entre sus emociones barruntadas de luces*. La fugacidad del deseo y del encuentro se traduce en el texto de Arqueles y en el grabado de Alva en la imagen de la velocidad y del viaje y éste mismo cambio constante es finalmente la forma que adquiere la autopercepción del sujeto: *...mientras la ausencia traqueteaba en los cristales, sus pensamientos iban regresando, a lo largo de sus pensamientos, enredados en todas las instalaciones inalámbricas*. Como vemos, lo inalámbrico, la telegrafía sin hilos y la radio, se convierten en metáfora de la conciencia, conciencia de sí que se construye a la manera cubista por la yuxtaposición de imágenes simultáneas. Imágenes de distintas mujeres que son al cabo la misma, rápidos saltos de la luz a la sombra, planos secuenciales que se suceden como rayos concéntricos..., los motivos del grabado de Alva son el equivalente visual de las metáforas de Arqueles, síntesis de influencias cubistas y futuristas. Por todo ello, la solución final de Alva recuerda la de los futuristas italianos en la que los planos se superponen siguiendo un vector que cruza el cuadro horizontalmente o, como en este caso, en diagonal.

En este mismo número 7 encontramos otra muestra de este género de ilustraciones, las del poema de List Arzubide “Ciudad número 1”, parte de su libro *El movimiento estridentista* (1926). Se trata de un grabado y una viñeta de temática urbana y de formas típicamente estridentistas. El grabado que abre la primera página, conocido por el nombre del poema *Ciudad n° 1*, resulta de la integración de diversos motivos de la ciudad futurista: las vías del ferrocarril, un poste del tendido telegráfico, y modernos edificios de viviendas de varias plantas. Todos ellos están presentes en el poema de List en el que se dibuja un paisaje de *hilos del telégrafo que van colando la noche, el grito de las torres, en zancadas de radio*, aceras, balcones, esquinas. El poema parece referirse a Jalapa y transfigurarla en la Estridentópolis de los amigos de *Horizonte*, como

si describiera un sueño futurista. Finalmente se cierra con unos versos que dan cuenta de la particular relación que los estridentistas establecieron con Jalapa:

*Esta ciudad es mía
y mañana
la arrojaré a puñados
al camino de hierro*

La segunda ilustración cierra el poema con una viñeta, conocida como *Ciudad en V*, en la que dos edificios se abren en V girando en torno al vértice central mientras que el arco abierto por el ángulo es ocupado una nube desplegada en abanico. ésta es una buena muestra de todo un grupo de viñetas diseñadas por Alva para *Horizonte*, en el que los edificios o sus equivalentes abstractos se abren en ángulo a partir de un eje central. En conjunto, la perfecta integración entre los temas del poema y los motivos de las ilustraciones hace comprensible la rotunda opinión de List Arzubide en una entrevista realizada por Laura González y Sofía Rosales publicada parcialmente en 1994 (*Memoranda*, Año VI, n° 32, sep-octub. de 1994, México):

Ramón Alva de la Canal fue el ilustrador por excelencia del Estridentismo. Algunas cosas que yo escribí, él las ilustró perfectamente; casi al mismo tiempo que yo iba escribiendo, le pasaba lo que escribía y entonces él lo iba ilustrando. (...) El ilustró el libro del movimiento estridentista, del cual se puede decir que es la historia de éste, escrito en un lenguaje estridentista y con dibujos estridentistas. (...) El entendió lo que era el Estridentismo y lo pudo ilustrar correctamente. (Memoranda, 34-35).

En mi opinión, podemos suscribir perfectamente la impresión de List a la que sólo añadiría una puntualización: no se puede *ilustrar correctamente* un poema estridentista desde un punto de vista externo al estridentismo, sólo es posible si el artista se apropia del poema para crear un estilo y una iconografía propia. Por esto, seguro que la influencia entre List y Alva no fue en un único sentido, sino que también mientras Alva iba dibujando List “ilustraba” sus imágenes con nuevas palabras. Por ello debemos afirmar que la autoría de *El movimiento estridentista* fue compartida.

El número 8 de *Horizonte* (noviembre de 1926) está dedicado a conmemorar el inicio de la Revolución Mexicana en noviembre de 1910 y en sus páginas aparece un balance de la repercusión de la misma en distintos ámbitos como la

educación, la literatura, la pintura o la política agraria. Algunos artículos se dedican a ensalzar algunos de los mártires y principales epopeyas de la Revolución. Si bien todo este número de la revista ha de considerarse como expresión de la visión estridentista de la Revolución Mexicana, algunos artículos están “contaminados” por la visión “oficialista” del Gobierno del Estado –no en vano se trataba de una publicación semigubernativa. A pesar de esto, también hubo un hueco para la peculiar visión estridentista de la Revolución –visión estética, podríamos decir. Nos referimos al poema de Maples Arce “Revolución” y a la ilustración de Alva que lo acompaña (*Horizonte*, núm. 8, noviembre 1926, págs. 49-51)⁶⁶. [Lámina 48].

El grabado de la primera página no lleva firma, pero es sin lugar a dudas de Alva, como también el diseño tipográfico del nombre de Maples con el que se cierra el poema y que es el mismo que Alva utilizó en el diseño de los diversos títulos publicados por la editorial estridentista. Como ocurriera en el caso de los textos de List y de Arqueles Vela, también en el de Maples Alva consigue esa *correcta ilustración* a la que se refería List. La figura central del poema es el viento (*viento absoluto contra la materia cósmica*), viento como metáfora del *antipasatismo* y de la revolución (*el viento es apóstol de esta hora interdicta*); viento que trae el presagio de lo nuevo (*barrunta su recuerdo los horizontes próximos*). Más adelante esta imagen se transforma en aquella otra en la que resuena la influencia de Maiakovsky y del futurismo soviético: *viento, dictadura de hierro que estremece las confederaciones*. Finalmente, Maples nos desvela el referente último de sus metáforas cuando el viento mueve las *banderas clamorosas en arena proletaria frente a las ciudades*, en los adioses de despedida a los batallones revolucionarios, en las canciones populares de los soldados, en los trenes militares y en la artillería enemiga. De este estruendo de la revolución, de esta agitación de un viento profético surge una segunda imagen: la del crepúsculo, equivalente poético de la revolución. Entonces Maples recurre a expresiones como *el incendio del crepúsculo* o *la tarde es un motín sangriento, los aviones hacen maniobras vesperales y el panorama se derrumba*.

Alva volcará estas imágenes poéticas de Maples en su xilografía. El empuje del viento se marca con la línea de las flechas que parten del centro (parte inferior) y apuntan hacia la derecha. En su empuje, estas ráfagas contorsionan las

⁶⁶ La publicación del poema en *Horizonte* es anticipo de la publicación del libro de Maples Arce *Poemas interdictos* (Ediciones Horizonte, Jalapa, 1927), en el que se incluyó.

montañas y las hacen girar en el torbellino. También para estas montañas de Alva tenemos su equivalente en el poema de Maples:

*pronto llegaremos a la cordillera
oh tierna geografía
de nuestro México, sus paisajes aviónicos,
alturas inefables de la economía
política; el humo de las factorías
perdidas en la niebla
del tiempo,
y los rumores eclécticos
de los levantamientos.*

La *dictadura de hierro* del poema, inicio de una cadena de imágenes mecánicas, se traduce en el grabado en esa especie de engranajes a la derecha de la composición. Por último, la metáfora del crepúsculo reaparece en ese sol que anuncia un nuevo día y que es también rosa de los vientos que apunta en todas las direcciones. Los rayos del sol que Alva dibuja son como las fábricas del poema de Maples, *que se abrasan en el incendio del crepúsculo y en el cielo brillante.*

La perfecta sincronía entre grabado y poema nos permite reconocer en este ejemplo los rasgos básicos de la gráfica estridentista, tal como hiciera recientemente Arnulfo Aquino Casas en su comentario de esta xilografía de Alva:

Canto al juego de fuerzas, líneas y planos en movimiento que se enfrentan en el centro del cuadro, los edificios se arrinconan y derrumban, pirámides acosadas por los filos de líneas diagonales que cruzan de arriba a abajo, de derecha a izquierda, semejando máquinas de guerra que giran y avanzan demoliendo escombros. Atrás, en el centro, oculto por las formas del primer plano, un fragmento de sol, estrella de los vientos, ilumina intensamente la noche de la creación, mientras llamas incendian los perfiles de los volúmenes derrumbados. Gritos de dolor y de triunfo se confunden en la noche de los tiempos: "Viento dictadura de hierro que estremece las confederaciones ¡oh las muchedumbres azules y sonoras que suben hasta los corazones!". Esta ilustración es la síntesis en blanco y negro del movimiento cultural que pretendió el estridentismo. (1995, 20)

Una última ilustración de Alva nos permitirá cerrar el muestrario de sus colaboraciones con los escritores estridentistas. En este caso se trata de la realizada para la breve pieza teatral de Germán Cueto “Teatro sintético. Comedia sin solución”, publicada en el número 9 de *Horizonte* (marzo 1927) [Lámina 51]. Con esta obra hizo su bautizo literario el escultor estridentista Germán Cueto, participante en la exposición de El Café de Nadie, discípulo de Ignacio Asúnsolo y Guillermo Ruiz y autor de las famosas máscaras estridentistas con las que retrató a los más destacados miembros del grupo de poetas⁶⁷.

De nuevo el grabado de Alva quiere ser fiel al sentido de la *comedia sin solución* y dibuja el escenario en el que se desarrolla la acción y que Cueto describe en las primeras líneas:

Obscuridad. Al fondo, una gran ventana y, detrás de ella, la fría claridad de la luna. Es indispensable que los personajes sean absolutamente invisibles.

La sombra que aparece en la ventana sin duda hace referencia a lo que podría considerarse como segunda escena de la comedia:

Silencio absoluto. A poco óyese lejana una música de cilindro. Cuando termina, se ve cruzar por el marco de la ventana, la sombra del cilindrero, con su instrumento a cuestas.

La pieza teatral de Cueto plantea una situación muy similar a las del teatro del absurdo surrealista: dos personajes –indispensable que sean absolutamente invisibles– que discuten, encerrados en una habitación, acerca de la conveniencia o no de salir al exterior. ELLA y EL OTRO –así se llaman los personajes– toman finalmente una decisión y, para salir de dudas, resuelven:

⁶⁷ En el mismo número se publica también una reproducción del retrato *El escultor Germán Cueto* de Julio Castellanos (pág. 29), hecho que podría obedecer a la voluntad de brindar un homenaje al escultor estridentista que en esas fechas partía para Europa. En el viejo continente Cueto visitó por segunda vez España, –su padre era natural de Santander– y se estableció en París donde, de la mano de su prima María Blanchard, conocería a Picasso, Lipchitz y Julio González y en donde se integraría al grupo de *Cercle et Carré*. Cueto viajó con su esposa Lola Cueto, pintora próxima también al Estridentismo y que antes de su partida a Europa realizaba tapices con motivos tradicionales mexicanos inspirados en las propuestas de Best Maugard.

¡Venga la luz! ¡Si ella existe en alguna parte, yo quiero la luz! Con esta frase termina la comedia y Cueto añade la siguiente anotación:

En el momento de decirlo, se hace la luz... Una luz resplandeciente y deslumbradora que casi ciega. Entonces aparece la escena sola... La luz que vino a borrarlo todo, la llena de un modo absoluto, de un único color: el naranja. Cae, a poco, lentamente el telón.

Después de esta breve síntesis de la obra se entiende que el grabado de Alva y sus violentas contraposiciones blanco/negro sea una perfecta síntesis con los pobres medios del grabado en madera de las ideas de esta comedia sin solución. En la ilustración, el telón se cierra también lentamente y deja ver un escenario sin personajes lleno de luz y de sombra. Luz y sombra que ya en el *Muestrario de mujeres* de Vela se habían convertido en recurso poético de los estridentistas, en imagen para expresar la contradicción dentro/afuera, sujeto/mundo, y que parece hecha a la medida de la técnica del grabado en madera.

5.3.4.- Ilustraciones para libros.

Durante el período de vigencia del Estridentismo en Jalapa Alva de la Canal trabajó en la realización de diversas carátulas e ilustraciones de libros publicados por las editoriales vinculadas al grupo. Aunque en menor medida que en el caso de las ilustraciones para la revista *Horizonte*, también aquí nos encontramos con una producción muy extensa que nos obliga a seleccionar algunos grabados a partir de los cuales podremos extraer consecuencias generales. Como también ocurriera con las ilustraciones de los poemas y textos breves publicados en *Horizonte*, estas portadas representarían una ocasión perfecta para que Alva desarrolle los temas más cercanos a la poética estridentista y para que se ejercite en innovaciones formales. Sin duda la característica común a la mayoría de estas ilustraciones es la aparición de motivos urbanos tratados con un peculiar estilo futurista. Tales motivos aparecen en la producción de Alva siempre ligados a la literatura estridentista y prácticamente desaparecen con la crisis del movimiento resultado de la caída del gobierno del general Jara. Las ilustraciones de libros realizadas con posterioridad al cierre de las editoriales estridentistas, como las del libro de Icaza *Panchito Chapopote* tratan motivos diferentes y lo mismo ocurre con los grabados realizados para la revista ¡30-30! y para las exposiciones treintatrentistas o con las acuarelas que expuso en la muestra *De la vida en el café*. Si bien estos temas deben considerarse, por tanto, como propios y casi exclusivos de su etapa estrictamente estridentista, los recursos formales que moviliza en ellos pasarán a formar parte del bagaje del autor. Así nos encontraremos con que sus grabados treintatrentistas culminan una tendencia hacia la abstracción que se inició en la ilustración estridentista y que, cuando vuelva a la obra de caballete a finales de la década, se hará evidente la influencia de los retratos y caricaturas estridentistas que empezó a realizar con la muestra de *El café de Nadie* de 1924 y continuó durante su estancia en Jalapa. En su esfuerzo por reflejar la estética de la literatura estridentista Alva ve evolucionar su propio estilo. No sólo adopta los temas de la poesía, también el lenguaje de los poetas, su ritmo, su sintaxis basada en la yuxtaposición de metáforas, su estilo cubista; todo ello impone una búsqueda constante y una renovación del lenguaje visual.

Alva comienza a trabajar en las ilustraciones de libros estridentistas en 1925 con la realización de la carátula del poemario de List Arzubide *Plebe (poemas de rebeldía)* [Lámina 30] y de la carátula e ilustraciones de *El pentagrama eléctrico*, poemario de Salvador Gallardo. El primero de ellos, compuesto por doce poemas, tuvo una tirada de 5000 ejemplares y fue editado por el mismo

autor. Luis Mario Schneider (1985) opina que *Plebe* no estuvo influido en modo alguno por la estética vanguardista y por ello no lo incluye en su antología de la literatura estridentista. Quizás también por la misma razón la portada de Alva para *Plebe* tiene poco que ver desde el punto de vista formal con las soluciones que encontraremos en las restantes. Ajeno al influjo de la vanguardia, el libro puede considerarse como precursor de la llamada “poesía social” en México, tal como ha propuesto Luis de la Peña Martínez (1995, 41), quien sostiene que *Plebe* fue un homenaje a Ricardo Flores Magón, un anarquista mexicano muerto en noviembre de 1922 en la prisión federal de Leavenworth, Kansas. Influido también por el entusiasmo que despertara la Revolución Rusa, el libro es un canto a la rebeldía social y éste es precisamente el aspecto que Alva resalta en la portada. La misma alude al primer poema, “Manos obreras”, que comienza con los siguientes versos:

*Camarada:
de apretar la herramienta
tus manos se han cerrado, y hoy son dos masas rudas;
en la aurora sangrienta
que ya anuncia la fuga del pasado,
serán tus armas mudas.*

De la Peña (1995, 42) sostiene que la *poética salvaje* de *Plebe* sólo puede ser comprendida a la luz de los textos de Flores Magón y propone algunos fragmentos de sus discursos políticos –editados precisamente en 1925– como prueba. En uno de ellos encontramos la imagen que bien pudiera haber tomado prestada Alva para su portada: : *...tiene confianza en sus puños, rompe sus cadenas y abre, con éstas, el cráneo de las autoridades y los ricos...* La imagen –la primera de ellas– es evidentemente la misma aunque de ello no podemos concluir que el ideario político de Flores Magón influyera sobre Alva. Lo que si me parece claro es que aquellos versos de “Manos obreras” (*aurora sangrienta/que ya anuncia la fuga del pasado*) no están muy lejos de los de Maples en su poema “Revolución” o de los de Alejandro Block. Sin decidir qué podemos entender por *realismo social mexicano* y en qué sentido *Plebe* sería su antecedente, si es cierto que el socialismo es una constante en gran parte de la producción estridentista al menos desde la publicación de *Urbe* (1924) y también desde luego en la obra de Alva. Este ideario socialista o anarquista se hacía patente ya en las acuarelas de 1922 *El líder* y *El capitalismo, el clero y el líder sindical contra el pueblo*, se manifiesta en 1925 con el inicio de la colaboración entre List y Alva y se mantendrá a lo largo de toda la década. En este sentido, podemos hacer nuestra la opinión de Carlos López (1995), quien

en el homenaje al poeta en su 97 aniversario, corregía las tesis de Schneider y afirma que:

*...el germen de las ideas estridentistas desarrolladas a plenitud en sus obras Esquina (1923), El viajero en el vértice (1926), Canto del hombre errante (1960) y El libro de las voces insólitas (1986) está presente en una actitud revolucionaria, transformadora, en *Plebe*.*

Por las mismas fechas en que Alva diseñó la portada de *Plebe*, realizó también un retrato al óleo de List en el que el poeta aparece sentado frente a una mesa en la que podemos ver la carátula de su libro (*Retrato de Germán List Arzubide*, [Lámina 29]). La historia de este retrato ha corrido en paralelo a la de las relaciones entre List y Alva y al menosprecio de la obra de este último. El cuadro quedó en posesión de List tras la caída del gobierno del general Jara y desapareció posteriormente hasta que Alva lo encontró casualmente en un mercadillo de Ciudad de México en un lamentable estado de conservación. Restaurado entonces por su autor, es actualmente propiedad de su familia, pero –el destino parece ensañarse con él– se encuentra de nuevo un penoso estado de conservación.

En el mes de diciembre del mismo año de 1925 se publica en Puebla el poemario de Salvador Gallardo *El pentagrama eléctrico*. El libro fue impreso por las Ediciones Germán List Arzubide y contó con el apoyo de las Ediciones del Movimiento Estridentista de Jalapa. Cuenta con un prólogo de List y con portada e ilustraciones (un retrato de Gallardo) a cargo de Alva. El prólogo de List resalta la continuidad entre el libro de Gallardo y las obras estridentistas anteriores como *La señorita etc.* de Vela, *Esquina* de List o *Urbe* de Maples y de hecho los once poemas breves giran en torno a los temas característicos de las obras citadas. En opinión de Schneider:

El vocabulario se reduce, principalmente, a fijar elementos de significaciones con la vida moderna y el ritmo de la ciudad: semáforos, trenes, automóviles, telégrafos, jazz, rascacielos, asfalto, etc., como todo libro estridentista. (Schneider, 1970, 139).

La imagen central que da nombre al libro, el pentagrama eléctrico, proviene de unos versos de Maples que Gallardo cita en la presentación, y hace referencia a uno de los tópicos de la poesía de vanguardia: los nuevos medios de comunicación, la telegrafía sin hilos, la radio y el teléfono. En el poema “Pentagrama” Gallardo transforma la imagen de Maples (y *el pentagrama*

eléctrico / de todos los tejados / Se muere en el alero del / último almanaque) en esta otra: *El álbum de las calles / se enrolla en los motores / Con fugas de los postes / que escriben sinfonías*. Alva, por su parte, reinterpreta ambas en un paisaje irreal convirtiendo los tejados y calles en un cosmos poblado por ondas y líneas (las cinco del pentagrama) que se despliegan en abanico como irradiaciones que brotan de una antena y de un poste telegráfico [Lámina 26]. La portada integra las letras del título y del autor y en el primer caso las incorpora a la imagen central. Las letras se curvan como ondas magnéticas, como notas musicales lanzadas al espacio y cambian su color para contraponerse al blanco o al negro del paisaje. En esta xilografía aparecen algunas de las formas que encontramos en los paisajes futuristas posteriores, como los prismas (una de las figuras más utilizadas por los estridentistas), la estructura radial en que se disponen las líneas del pentagrama (irradiador, antena, faro, proyector), la composición en diagonal que produce un efecto de movimiento violento o el efecto de vibración y de ritmo trepidante producido por la contraposición entre el blanco y el negro. La portada del libro fue impresa en los colores de la huelga y el movimiento obrero (rojo y negro) pero conservamos también un ejemplar impreso en blanco y negro. Tanto en un caso como en otro el efecto de ritmo es el mismo. En cuanto al retrato de Gallardo que ilustra también el libro [Láminas 25 y 27], encontramos una similitud evidente con la caricatura del mismo para *El Café de nadie*. La participación de Alva en la ilustración de *El pentagrama eléctrico* se cierra con un dibujo a tinta de la colección de la familia que fue el proyecto de una xilografía para el libro de Gallardo [Lámina 28]. Éste constituye uno de los primeros paisajes urbanos de Alva no sujeto todavía al proceso de simplificación formal que encontramos en las xilografías de temática urbana de 1926.

Este proceso de depuración estilística se fue gestando rápidamente durante la estancia de Alva en Jalapa y puede darse por concluido en 1926 con las ilustraciones para *El movimiento estridentista*. Partícipe de la utopía futurista de Estridentópolis, Alva realiza entonces algunos grabados en los que proyecta los edificios estridentistas que habrían de formar parte de esa ciudad fantaseada. La ciudad de Alva aparece en algunos grabados que hemos tratado anteriormente: primero en las acuarelas de 1922 *El líder y El capitalismo, el clero y el líder sindical contra el obrero*, después en muchas de las viñetas y grabados de la revista *Horizonte* como *El crucificado* o *Todo el poder para la asamblea constituyente*; también en el proyecto de ilustración para *El pentagrama eléctrico* y en el proyecto para la portada de *La ciudad falsificada* (1926) [Lámina 46]. Pero es sin duda en *El movimiento estridentista* donde encontramos las muestras más interesantes: *El edificio del estridentismo*

[Lámina 47] y el *Proyecto para la estación de radio de Estridentópolis* (acuarela y grabado) [Láminas 44 y 45].

Si el primero de ellos puede calificarse de edificio-anuncio con su gran cartel luminoso, el segundo puede considerarse un edificio-máquina. Ambos respetan la misma estructura formal: una pirámide escalonada que, a mi modo de ver, responde menos a la memoria de la arquitectura monumental prehispánica que a la voluntad de integrar las exigencias estéticas con las funcionales. La exigencia estética proviene de la metáfora estridentista (de procedencia ultraísta) del prisma y de otras figuras hermanas como el faro, el irradiador, la antena o el proyector; la exigencia funcional se deriva del hecho de tratarse de edificios con una utilidad precisa. La pirámide escalonada permite sintetizar ambas pretensiones imprimiendo al edificio un carácter emblemático y monumental que se hace particularmente evidente en el caso de el *Proyecto para la estación de radio de Estridentópolis*. Tratándose de una estación de radio, la síntesis es inevitable: la antena es la imagen perfecta para integrar todas las metáforas ultraístas, es vértice y vertical, es irradiador que expande ondas herzianas y receptor en el que se sintetizan todas aquellas *vibraciones concéntricas del momento poliédrico* (Guillermo de Torre, 1920). En la arquitectura imaginaria de Alva encontramos, pues, la mejor expresión del ideario estridentista y de la evolución formal del propio artista, que ya en los grabados para *Horizonte* o en la portada de *El pentagrama eléctrico* había recurrido a la figura del prisma para dar forma a la poética estridentista. Un prisma o pirámide que vuelve a aparecer en la portada de *El movimiento estridentista* [Lámina 43]. En ella, la composición entera se organiza a partir de la repetición de esa misma figura geométrica, una veces montaña o cordillera, otras pirámide, otras hélice en giro o foco de luz que se expande hacia el infinito. Junto con el prisma aparece también la chimenea, otro foco irradiador que expande sus llamaradas como en *Todo el poder a la asamblea constituyente* o los extraños altavoces de *Magnavoz* [Lámina 59], una ilustración para el libro homónimo de Xavier Icaza realizada también en 1926.

En esta última, los mismos referentes poéticos que hemos sintetizado en la imagen del prisma reaparecen en una versión muy diferente. En vez de la utopía futurista y maquinista, en lugar de la exaltación de los nuevos medios de comunicación, las imágenes estridentistas se traducen al lenguaje del paisaje mexicano. La pirámide escalonada del edificio ultramoderno se transforma en pirámide precolombina, la chimenea industrial es ahora volcán en erupción, el prisma es montaña, las ventanas del edificio se convierten en escalones del gran templo y el horizonte del futuro sigue siendo esa ascensión a las alturas desde la

que, sin embargo, siempre se vislumbra una nueva cima⁶⁸. Pero, en ese escenario de volcanes y templos prehispánicos brotan los *magnavoces*, reaparecen los artilugios mecánicos, altavoces o sirenas y el paisaje resultante se convierte en la más extraña fantasía estridentista.

Con las ilustraciones para *Magnavoz* y para *Panchito Chapopote* (1927), otro libro de Xavier Icaza, termina la producción de Alva en el período de su estancia en Jalapa. En sus grabados para *Panchito Chapopote* abandona en cierto modo su lenguaje estridentista o al menos lo suaviza para amoldarse al tema del relato de Icaza. El libro, de carácter antiimperialista, trata de los conflictos en torno a las explotaciones petrolíferas en el estado de Veracruz (uno de los detonantes, probablemente, de la caída de Jara) y Alva recurre en sus xilografías a motivos veracruzanos (paisajes del trópico, bailes populares, el puerto de Veracruz), junto a caricaturas antiimperialistas en las que se denuncia la intervención de El Tío Sam. Al primer grupo pertenecerían los titulados *La iguana* [Lámina 79], *La jarana* [Lámina 76], *La rumba* [Lámina 82], *Arpista* [Lámina 77], *Los loros* [Lámina 75] o *Tepetate* [Lámina 78], todos ellos de temática veracruzana, la misma que aparece en la mayoría de las obras de ese año de 1927 que se conservan (*Cortando caña*, *Estibadores de Veracruz* [Lámina 90], *Vendedora de flores*), [Lámina 62] obras en las que Alva abandona los temas típicamente estridentistas para volver al paisaje rural y al costumbrismo. Al segundo grupo pertenecerían los grabados: *El puerto* [Lámina 84], *Discurso* [Lámina 85], *El tío Sam* [Lámina 73], *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* [Lámina 74], *Las potencias navales* [Láminas 86-87] y *La luna enchapopotada* [Láminas 80-81]. En éstos la influencia del estridentismo es más clara, quizá simplemente por tratar temas proclives a la caricatura y la denuncia. En *Las potencias navales* Alva representa a las dos grandes potencias imperialistas con intereses en el negocio del petróleo repartiéndose el mercado sobre el mapa de México, mientras, unos loros que representan a la clase política mexicana y su retórica nacionalista repiten las viejas proclamas de la Independencia. La misma denuncia del poder político aparece en *Discurso*, un grabado en el que el presidente de la república, con su fajín presidencial y encaramado en las alturas del Castillo de Chapultepec pronuncia un discurso a través de los mismos altavoces que veíamos en *Magnavoz*. Pero ni los altavoces de este *Discurso* ni el transatlántico de *Las potencias navales* son tratados con

⁶⁸ El personaje del grabado es, en mi opinión, caricatura de Diego Rivera, cuya figura se asociaba en esa época, además de con su obesidad, con su sombrero de ala ancha y copete redondo, por su bastón y por la pistola que siempre portaba al cinto. Ignoro, sin embargo, la razón por la que Alva recurre aquí a esta curiosa cita. Agradezco a Sofía Rosales el haberme hecho reparar en esta coincidencia.

el optimismo que caracterizaba a la utopía futurista y maquinista del Estridentismo. Tampoco la tormenta que se cierne sobre el cielo de *Las potencias navales* trae el viento de la revolución, sino los relámpagos y la negrura de la catástrofe. Del mismo modo, el tren de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es ahora instrumento de la dominación imperialista y la Tour Eiffel de *La luna enchapopotada*, con su discurso lanzado a la luna (*Hé bonne soir la lune!*), ya no simboliza la imagen vanguardista de la antena o el irradiador, sino que escupe el petróleo que mancha la cara de la luna, luna enchapopotada. El mismo alejamiento del optimismo futurista se detecta en un grupo de obras de este mismo año de 1927 como *El alcohólico* [Lámina 88], *La costurera* [Lámina 89] o *Estibadores del puerto de Veracruz* [Lámina 96]. Todas ellas reflejan una visión crítica y dolida de la situación del trabajador, como si la utopía de Estridentópolis hubiera encontrado su otra cara de la moneda en el proletariado del Puerto de Veracruz. La visión de la modernidad que en estas obras expresa Alva es desencantada y crítica probablemente como reflejo de la decepción que supuso la destitución del general Jara y el giro involucionista que supuso: más que las luces del progreso, la modernización industrial parece ser aquí una sucia mancha de petróleo que enchapopota la luna y dibuja un negro horizonte.

5.4.- Alva de la Canal en el Grupo de Artistas Revolucionarios ¡30-30!

5.4.1.- Participación en las exposiciones del grupo ¡30-30!

Tras el fracaso del experimento Estridentópolis, Alva regresa a Ciudad de México y en 1928 se convierte en uno de los dirigentes y fundadores del grupo ¡30-30! A partir de entonces y hasta 1930, fecha en la que participa en la última actividad pública del grupo, la *Exposición de la vida en el café*, la producción de Alva estuvo siempre relacionada con las actividades de esta asociación de pintores. En el capítulo dedicado a estudiar la evolución del movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) hemos insistido tanto en la vinculación del grupo ¡30-30! con este movimiento, como en los rasgos que le convierten en heredero de los planteamientos estéticos y políticos del Estridentismo, por lo que sería reiterativo insistir ahora en este punto. Con su entusiasta implicación en el grupo, Alva revive en este período el mismo espíritu de camaradería y la misma concepción colectiva del trabajo artístico que fue característica de toda su producción de la década, la de los primeros veinte en la EPAL de Chimalistac y la del estridentismo jalapeño. Lo peculiar de este período treintatrentista es que el nuevo grupo, tiene la voluntad de ser una asociación de pintores para la defensa colectiva de sus intereses profesionales y de su opción política por un arte revolucionario. No obstante, el grupo estuvo abierto a la colaboración de algunos críticos y se mantuvo vinculado al grupo de poetas estridentistas. Como ya señalábamos al analizar la evolución del movimiento, esta colaboración se hizo particularmente estrecha con motivo de la creación del *Club ¡30-30!* y de la organización de la *Exposición de la vida del café*, una idea de Maples a la que se suman algunos pintores y entre ellos Alva.

Centrándonos en la producción de Alva de este período, lo primero ha destacar es que, por primera vez, va a compatibilizar el grabado y la pintura con la crítica de arte y la literatura artística en artículos que publicará en la revista del grupo. La primera evidencia cierta de su participación en la revista es la portada del número 2 [Lámina 95]. La misma se organiza a partir del anagrama del grupo, utilizado como membrete en la correspondencia y en los escritos y que, debemos suponer, fue obra de Alva. La portada incluye también una xilografía abstracta, probablemente la primera del autor, que podemos considerar como resultado lógico del proceso de simplificación formal desarrollado durante su estancia en Jalapa. De hecho esta xilografía inaugura un grupo de grabados de tendencia constructivista y de características formales muy similares a los realizados en este mismo período por Fermín Revueltas. En el capítulo

dedicado a la obra de éste hemos comparado sus *Composiciones abstractas* con esta portada y con algunos grabados de Alva para el ¡30-30! que llevan ese mismo título. En concreto, el de la portada del número 2 parece una simplificación formal del autorretrato de Alva en *El Café de Nadie* y en su *Autocaricatura* [Lámina 122], ya que la curva central recuerda a la cortina de humo que surgía de su pipa.

En este mismo número 2 (pág. 7) Martí Casanovas publica la reseña de la “Primera Exposición Colectiva del ¡30-30!”, celebrada en las oficinas de la Carta Blanca, Cervecería Cuauhtémoc, Avda. Madero, 18 del 23 al 31 de julio de 1928. Casanovas aprovecha su comentario de la exposición para proponer una breve historia de la pintura postrevolucionaria mexicana y resaltar la contribución del *grupo heroico de los pintores de Chimalistac*, iniciadores de la pintura al fresco y de la renovación plástica mexicana. Aparecen fotos de la exposición y entre ellas del óleo de Alva *Leñadores*. Casanovas nos da noticias de las obras que Alva expuso en esta muestra y algunas breves opiniones críticas:

Ramón Alva de la Canal, tres óleos, con los cuales hace patentes sus dotes de magnífico y sutil colorista. Dotes que evidencía (sic) valiéndose precisamente de colores de poca luminosidad, de escasa vibración cromática, y elevándolos, dentro de las limitaciones de esta gama luminosa y vibratoria, a la máxima exaltación, sin recurrir a una escala y a valores cromáticos fáciles y sensuales. Sus telas son así intensas, fuertes, resueltas con decisión y valentía, porque esta limitación que preconcebida se impone el pintor, le permiten exaltar ponderativamente, llevándolos a su más alta posibilidad expresiva, cada uno de los valores plásticos de que se vale.

Los tres óleos a que se refiere Martí Casanovas desaparecieron y sólo tenemos noticia de ellos por la foto de *Leñadores* que la revista ¡30-30! reproduce. Tampoco tenemos prueba de que, durante su estancia en Jalapa Alva produjera obra de caballete, por lo que podemos suponer que las tres citadas fueron producidas en 1928 en Ciudad de México o bien en los últimos meses de su estancia en Veracruz, momento en el que se interesa por temas próximos al de *Leñadores*, el mundo del trabajo y del campesinado veracruzano. En cuanto al comentario de Martí Casanovas en relación a la paleta de Alva, parece que responde a la intención de facilitar la apreciación de unas obras que no casarían con el gusto del momento: la idea es que el autor se impone voluntariamente una restricción de la gama cromática y que esto no es un demérito, sino justo la

prueba de su habilidad como colorista. El gusto del momento en la capital de la república se dirige hacia el colorismo vibrante y luminoso de Fermín Revueltas, pintor estridentista con el que se asocia a Alva. El color había sido desde siempre, la nota más apreciada en los pintores del movimiento EPAL y Alva, al exponer de nuevo en Ciudad de México, parece reincorporarse al grupo del que formara parte en los inicios de la década. Así lo sugiere Laura González:

En Leñadores, de Alva de la Canal se evidencia el predominio de las curvas que otorgan a este lienzo una armonía rítmica de las formas. La finura en el trazo y en el uso de los tonos claros ubica a este cuadro dentro de la tendencia colorística del impresionismo, adoptada por las Escuelas de Pintura al Aire Libre. (1993, 63).

Parece por tanto que la producción de Alva se mueve entonces entre esta *tendencia colorística* de las EPAL y el acento en los aspectos de construcción, resultado de los experimentos de Alva en el terreno del diseño gráfico y el grabado. No obstante, también se produce un cierto distanciamiento respecto del colorismo impresionista y la paleta de Alva cambia para acercarse a la de los paisajes del trópico del Revueltas de los años treinta o a la de Charlot. En este sentido no se trataría tanto de una deuda con el pasado sino del antecedente de otra cosa. Por otro lado, aun reconociendo la similitud en la gama cromática, la pincelada es muy distinta, no tiene ya nada de impresionista y si de lo que, tomando el término que se aplicó a Revueltas, podemos denominar planismo. También cambia, como aclara González (1993, 64) la temática: de los paisajes campestres típicos de las EPAL a las tareas del campo, que implicaban una preocupación social. *Leñadores* podría relacionarse con las viñetas y grabados de Alva para *Horizonte*, de temática agraria y de una marcada preocupación social. Sin embargo, nos equivocariamos si tomáramos este cuadro como representativo de toda la producción de Alva del momento. Como siempre ocurre con él, los paisajes y escenas rurales, conviven con el grabado abstracto y geométrico, con las xilografías de tendencia expresionista (*Cabaret*) o con las preocupaciones vanguardistas de sus artículos sobre el diseño racionalista de muebles.

Los mismos cuadros de esta primera exposición ¡30-30! van a la segunda realizada en Puebla. Ésta se inauguró con un discurso de Fernando Leal que se reproduce en la revista ¡30-30! junto con una caricatura de Alva realizada por Leal (nº 3, p. 7). La exposición se va enriqueciendo con nuevas aportaciones y viaja a Morelia también en 1928.

Alva participó también en la exposición ¡30-30!, inaugurada el 8 de noviembre de 1928 en el ex-convento de La Merced. La muestra tenía carácter colectivo y recogía obras de los Centros Populares de Pintura, de la Escuela de Escultura y Talla Directa y del grupo ¡30-30!. Como vimos en el capítulo correspondiente al movimiento EPAL, la inauguración de la exposición fue toda una puesta en escena en la que participó el payaso Pirrín y algún número circense. En el segundo número de la revista se publica un artículo de Fernando Leal, padre de la idea de vincular la muestra con el mundo del circo, sobre el payaso Pirrín, un artículo que se ilustra con algunos grabados de Alva de temática circense (*El malabarista*) [Lámina 97] o *El contorsionista* [Lámina 104]. Quizás estos mismos se expusieron en la muestra de La Merced, de la que, por cierto, la crítica del momento resaltó la calidad de los grabados.

Encontramos de nuevo a Alva de la Canal en la muestra organizada por el grupo ¡30-30! en la Carpa Amaro, inaugurada el 25 de enero de 1929. Hemos resaltado ya la importancia de esta exposición, la primera dedicada al grabado en la historia del arte mexicano contemporáneo. En ella confluyen las principales tendencias del grabado del momento, la que procede de los Centros Populares de Pintura y la que lo hace del grabado estridentista, representado por Alva de la Canal, y ambas proceden de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán. De esta forma vino a ocurrir que los caminos bifurcados del Estridentismo volvieron a encontrarse en la xilografía. Por otro lado, esta muestra y su antecedente inmediato, la del ex-convento de La Merced, pueden considerarse como una derivación de los eventos artísticos organizados por el Estridentismo, como la exposición del Café de Nadie. Si los estridentistas organizaban exposiciones en las que se leían poemas y se interpretaban piezas de música, programas de radio o espectáculos teatrales como los del Teatro del Murciélago, los pintores del ¡30-30!, siguiendo una idea de Fernando Leal, integran el grabado con el circo, sacan la exposición a la calle y se interesan por el teatro de marionetas –actividad en la que se interesan Germán y Lola Cueto y el mismo Alva de la Canal. En las xilografías treintatrentistas de Alva confluyen varios temas: en primer lugar los vinculados más directamente con el programa de acción del grupo y con su batalla antiacadémica, como *Desgachupinicémonos*, un grabado que alude al gachupín (español) García Maroto y a la influencia de *Contemporáneos* en la lucha política por el control de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este grupo entraría *El clero en la Academia*. Un segundo bloque estaría constituido por grabados abstractos y geométricos como el de la portada del número 2 de ¡30-30!, el titulado *Reacción-Academicismo* o los dos conocidos como *Composición* de la colección Fernando Leal Audirac. Este grupo de xilografías insiste en la línea

abierta por el proceso de simplificación de los grabados estridentistas de temática urbana y continuada en las viñetas producidas por Alva para *Horizonte*.

La última exposición treintatreintista en la que Alva participó fue probablemente la más completa ya que, aunque fue una muestra colectiva en la que participaron 26 artistas con un total de 185 obras, se exhibieron 27 piezas de Alva realizadas entre los años 1924 y 1928. Nos referimos a la *Exposición de grabados en Madera del grupo de pintores ¡30-30!*, que tuvo lugar en la Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México en 1929. La muestra debió celebrarse con posterioridad a la de la *Carpa Amaro* (inaugurada el 5 de enero de 1929) y antes de la de *La vida del Café*, inaugurada el 1 de abril de 1930 por lo que su contenido debió ser prácticamente el mismo que pudo verse en Amaro. En concreto, Alva expuso uno de sus primeros grabados, *Molienda de colores* (1924), los grabados estridentistas de 1926 *Ciudad* (dos con el mismo título), *Autocaricatura*, *Retrato del escritor Gallardo*, *Retrato de un escritor*, *El crucificado* y *El movimiento estridentista*. De 1927 pudieron verse las ilustraciones para *Panchito Chapopote: La rumba*, *Arpista*, *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, *Matanza*, *La iguana*, *Los loros*, *Las potencias navales*, *Retrato del escritor Xavier Icaza* e *India*. Del año 1928 se mostraron los grabados para la revista *¡30-30!*: *El malabarista* y *Desgachupinicémonos*, y algunos otros realizados todavía en Jalapa o ya en Ciudad de México: *Magnavoz* (1928), *El abrazo* (1928), *Cabeza de hombre* (1928), *Retrato del escritor Manuel Maples Arce* (1928), *Mujer* (1928), *Cabaret* (1928).

5.4.2.- Xilografías y artículos para la revista ¡30-30! Órgano de los pintores revolucionarios de México.

Mientras va participando en estas exposiciones, Alva colabora en la revista del grupo con algunas críticas de exposiciones y artículos de temática diversa. En estos textos encontramos las únicas declaraciones teóricas del pintor a partir de las cuales puede reconstruirse en parte su pensamiento artístico. El primero de ellos se publica en el número 2 (pág. 11) con el título de “La nueva orientación decorativa del mueble”. El tema puede parecer marginal, pero no lo es tanto si consideramos que Alva diseñó unos *muebles estridentistas* por encargo de Maples Arce, que ahora se exponen en el Museo Nacional de México. Si los muebles fueron considerados por Maples y Alva como estridentistas, las reflexiones de Alva sobre el tema han de considerarse como toda una declaración estética. Son, al menos, la ocasión para hablar de temas como la vanguardia, el diseño, la ciudad...

El artículo comienza estableciendo una premisa que concuerda con el *actualismo* estridentista. El mueble moderno, como el arte moderno, debe ser reflejo de lo actual, expresión del espíritu de los tiempos y del cambio:

Nuestra época no ofrece las mismas características que las pasadas, y es por ello que necesitamos formas artísticas que armonicen con nuestro gusto y nuestra sensibilidad actuales, si no queremos que se origine, entre unas y otras un desacuerdo.

Por otro lado, Alva deduce sus consideraciones acerca del diseño de muebles de los principios de la vanguardia artística:

Tanto en la arquitectura de una casa, como en la de un mueble, en los tejidos de telas y tapices, la vanguardia artística ha producido un arte decorativo que se caracteriza, esencialmente, por la gran sencillez de líneas y de volúmenes, la cual originando un conjunto de grandiosa plasticidad geométrica, sirve de sedante a los nervios exitados (sic) del hombre moderno.

Estos principios de la vanguardia no son otros, que la sencillez y lo que Alva denomina *plasticidad geométrica*. La sencillez o la economía formal eran, como hemos señalado, principios que orientaban el grabado y el diseño gráfico de Alva, bajo la influencia del constructivismo ruso y del diseño gráfico de las revistas de vanguardia europeas. En cuanto a qué debemos entender por

plasticidad geométrica, pienso que hace mención en primer lugar a esa misma tendencia de simplificación formal que llevó a sus grabados hacia la geometrización y la abstracción y, en segundo lugar, a la voluntad de sacar partido de las implicaciones plásticas y estéticas de los nuevos materiales. El mismo Alva nos da la clave de esta interpretación al referirse a ese *efecto sedante* que produce la sencillez o en el fragmento siguiente:

El dorado, por ejemplo, nos produce una sensación desagradable, y nos molesta, dentro de la ciudad; en cambio, en la provincia, donde la vida es tranquila y apacible no nos molesta y hasta puede producirnos una sensación de agrado.

La consigna de Alva para el diseño, de muebles o de edificios, de portadas de libros o de revistas, es la de potenciar las cualidades plásticas de los nuevos materiales:

El uso del cemento, por ejemplo, exclusivo de nuestra época, produce cuando es inteligentemente usado, una serie de formas arquitectónicas distintas a las que se obtienen con la piedra, pero la misma facilidad plástica del cemento hace que se caiga constantemente en imitaciones de distintos materiales (...) que contradicen su propia naturaleza, y por lo mismo, completamente absurdas y de una gran cursilería. Y este mismo absurdo, es el que se produce, con el mueble y en general, con todas las industrias artísticas, que más que buscar en su propia ley constructiva la fuente de sus formas y estilos, torturan el material, para perpetuar estilos y formas que no tiene ya razón de ser, y que la sensibilidad de nuestra época rechaza y abomina.

La naturaleza de los medios o materiales determina la forma, cada medio tiene su propia *ley constructiva* de la que se derivan estilos y formas específicos, y, por último, los nuevos medios y sus nuevas formas son la mejor expresión del espíritu de la época. El término en torno al cual podemos resumir estas ideas de Alva es, a mi modo de ver, el de construcción (ley constructiva, rigor constructivo) y con ello su discurso se identifica, de forma sencilla y exenta de complicaciones teóricas con el Constructivismo Ruso. De hecho, el texto de Alva recoge las notas definitorias de este movimiento artístico: el interés por las formas y materiales industriales, el concebir la arquitectura, la pintura y el diseño como una misma actividad, la reducción de la obra a su estructura y en último término a la geometría, el utopismo maquinista y tecnológico, el interés por el diseño gráfico, el rechazo de la improvisación impresionista, del arte por

el arte y de las poéticas personales, y la voluntad de poner el arte al servicio de valores sociales y funcionales. No sabemos cuáles fueron los cauces mediante los cuales llegó a Alva y a los estridentistas la influencia del constructivismo, que quizás viniera de los contactos con las revistas de vanguardia y del influjo de la estancia de Maiakovsky en México. En todo caso la estética del Constructivismo Ruso era perfectamente coherente con la ideología comunista de los estridentistas. También en el artículo de Alva se hace patente el influjo del materialismo histórico que le lleva a vincular los cambios en las condiciones técnicas con las variaciones en el gusto artístico y la cultura de una época:

Toda civilización se caracteriza, esencialmente, por el hecho de que su arquitectura, su pintura, su decoración, su literatura y sus corrientes científicas se armonizan con las realidades y exigencias económicas, sociales y políticas de la época. El clima y los materiales usados, influyen también en gran manera, en la producción artística, como es sabido...

Empeñados en una lucha estética y política, los estridentistas recurren finalmente a los nuevos medios de comunicación y a los nuevos materiales industriales porque ven en ellos los mejores instrumentos para la agitación y la propaganda. Durante su estancia en Jalapa, marcada por el compromiso político revolucionario, Alva va abandonando progresivamente ese vanguardismo de cenáculo que viviera en El Café de Nadie y va aprendiendo los recursos del grabado y el diseño gráfico, las armas más adecuadas para una ideología de vanguardia que ahora busca intervenir en la sociedad de forma eficaz. Por ello el Alva de 1928 pone el acento no tanto en la estridencia sino en la utilidad de los medios de difusión:

*¿No sería completamente inconcebible que un ejército fuera a la lucha armado de lanzas y flechas, contra los implementos modernos de guerra? Esta misma impresión nos causa el uso de cosas antiguas, sin uso ni utilidad, dentro del marco de la vida moderna. (...)
...formas simples, que actúen saludablemente sobre nuestra sensibilidad irritada, y un máximo de economía, que contribuya a la difusión de sus productos.*

Alva comprende entonces que la pintura mexicana ha alcanzado la suficiente resonancia en el país y en el extranjero, cree –quizás de forma ingenua– que el movimiento de pintores revolucionarios está cohesionado y organizado en torno al grupo ¡30-30!, y piensa en definitiva que se dan las condiciones para

intervenir de manera eficaz en la cultura y la sociedad mexicana. Así lo declara en su respuesta a la “Encuesta del ¡30-30!” (núm. 2, p. 12):

- 1.- *¿Qué opina usted del actual momento de la pintura mexicana?*
- 2.- *¿Cuáles cree usted que deben ser sus orientaciones para el futuro?*
- 1.- *El actual momento de la pintura mexicana, es de suma importancia dado el interés que ha despertado en el mundo; interés que ayudará grandemente a su completo desarrollo.*
- 2.- *Las orientaciones futuras necesariamente tendrán que ser el reflejo de la cultura y tendencias sociales.*

Alva participa también en el número 3 de la revista ¡30-30!, cuya portada fue probablemente obra suya, dado que respeta la disposición tipográfica de la del n° 2 e incluye la fotografía de una talla en piedra, precisamente el tema de su artículo “La escultura en México”. Éste trata de las Escuelas de Talla Directa y sus opiniones no difieren básicamente de las que expusiera en el texto dedicado al mueble. Critica el retraso de la escultura mexicana en relación a la pintura y reivindica la aplicación a la escultura de los métodos educativos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. La tesis central del artículo es que la escultura debe ir unida a la arquitectura, como la pintura mural y califica la separación entre estas artes como *el gran error del Renacimiento*. Como hiciera a propósito del mueble, Alva defiende una concepción unitaria de las artes y la supeditación de la pintura y la escultura a la arquitectura. La razón de esto último es plenamente coherente con su constructivismo: la pintura y la escultura no deben permanecer al margen de los principios funcionales de la arquitectura y no tienen sentido en sí mismas, sino en relación al todo. Estas ideas suponen un cuestionamiento radical del muralismo mexicano que nunca llegó a ser puesto en práctica. El muralismo no llegó a apropiarse de las teorías constructivistas y no fue más allá de la preocupación por adaptar la pintura a la superficie del muro (problemas de perspectiva en el caso de las bóvedas y escaleras y problemas de resistencia y perdurabilidad de los pigmentos). De hecho, y durante toda la década del veinte, nadie habló de Muralismo Mexicano, sino de pinturas decorativas, lo que refleja la peculiar forma en que se entendía la servidumbre entre pintura y arquitectura. Alva, por su parte, sigue hablando de decoración, como en el caso de su artículo sobre el diseño del mueble, pero entiende este concepto en un nuevo sentido: el vínculo entre pintura, escultura y arquitectura debe ser el que determinan los criterios constructivistas anteriormente citados. Por la misma razón se opone Alva a las tendencias arcaizantes e indigenistas de la escultura mexicana:

Es un absurdo querer revivir la escultura maya o totonaca por ejemplo, en nuestra época llena de inquietudes, época en que se vive más rápidamente en medio de locomotoras, autos, elevadores, aeroplanos y una mecánica complicada y maravillosa; por eso, las avanzadas artísticas han procurado combatir enérgicamente este enorme mal, producido por esa falsa cultura.

Frente a la práctica habitual en el México del momento, Alva propone un cambio radical:

Una gran arquitectura en la que actúe la escultura tal como debe ser, lo mismo que la pintura mural, y sólo entonces, se producirá una verdadera renovación escultórica en México.

El llamamiento de Alva en favor de una renovación de la escultura mexicana contrasta, sin embargo, con la obra producida en la Escuela de Escultura y Talla Directa y con las fotos que acompañan a su artículo. Éstas parecen más bien ejemplos de ese *revival* de la escultura prehispánica que él rechaza. Las consideraciones de Alva caerán en saco roto hasta que su amigo Germán Cueto viaje a París para integrarse en *Cercle et Carré* y regresar a México en los treinta trayendo consigo el influjo de la escultura constructivista.

La influencia del constructivismo se hace patente también en este último número de *30-30!* en el artículo de Martí Casanovas “Pastelería y arquitectura” (nº 3, págs 8-9). El artículo de Martí Casanovas coincide en sus tesis fundamentales con lo expresado por Alva y viene acompañado, precisamente, de una foto de la acuarela de Alva *Proyecto para una estación de radio* (desaparecida) y de otra del estadio de Jalapa. Ambas remiten a los ideales futuristas de la arquitectura estridentista y se contraponen a las de un edificio de Ciudad de México *pastiche* de estilos modernistas y barroco, con columnas clasicistas y esculturas religiosas. La arquitectura frente a pastelería:

Una cosa es pastelería y otra arquitectura. Echar mano de los recursos formales que dan los estilos históricos y aplicarlos sin ton ni son, si atender a las exigencias constructivas que los generaron y los explican funcionalmente, es obra de pastelero, de “pastiche”, como lo son las edificaciones “coloniales” que invaden las colonias capitalinas. El arte arquitectónico es la ordenación de los elementos del edificio con vistas a la función que cumplen, como partes vivas del organismo constructivo, y el resultado artístico, es decir, el estilo, que tanto preocupa a los

pasteleros, hasta conducirnos a las más inverosímiles imitaciones, a la ilógica más absurda, al “pastiche” más descarado, resulta y surge de la forma que, en cumplimiento de su función orgánica, es decir, del hecho constructivo en sí, adopta cada uno de esos elementos.

(...)

Un estilo nace de la adaptación del material al hecho constructivo, y la serie de formas que constituyen, por su unidad, lo que da en llamarse estilo, no es otra cosa que la expresión, la revelación plástica, de las funciones de todos y cada uno de los elementos constructivos. La adaptación del material a la función constructiva genera una forma, y el conjunto de éstas es lo que constituye el estilo (...) el verdadero sentido artístico del arte de construir, es decir, el verdadero estilo, lo tienen los ingenieros y la ingeniería que, sin preocuparse por el “estilo”, sin los anacronismos absurdos e inconsecuentes en que caen los arquitectos...

Nada más elocuente que el hecho constructivo y las formas que este produce, simples, desnudas, escuetas, porque en ellas se descubre toda la lógica del organismo arquitectónico, las funciones de cada elemento, el juego de todo el conjunto. Y esta claridad de expresión, esta lógica de cada forma, es la que nos da la sensación de equilibrio, de inteligencia, de estilo, en suma.

La participación de Alva en *¡30-30!* se cierra con su reseña “La última exposición de fotografía” en la que ensalza la obra de Tina Modotti y, en menor medida, la de Álvarez Bravo. A éste le dirige una crítica que concuerda plenamente con el constructivismo de sus otros artículos: *sin llegar a despegarse de lo pintoresco: cae en un rebuscamiento que debilita su obra.*

Finalmente, encontramos en este último número de la revista una noticia sobre la adquisición de su óleo *La zafra* por Emilio Portes Gil, Secretario Gobernación. Esta compra debe enmarcarse en el contexto del acercamiento del grupo *¡30-30!* a Portes Gil con la intención de buscar apoyos políticos en la batalla por el control de la Academia y de la comida que se le ofreció. *La zafra* forma parte de un grupo de obras de temática rural y tareas campesinas junto con *Los leñadores* y *Cortadoras de café*, exhibidos en la exposición de Puebla (septiembre de 1928).

5.4.3.- Alva en la Exposición de la Vida en el Café.

En el capítulo dedicado a estudiar el ideario y la producción plástica del movimiento ¡30-30! hemos dado cuenta de la Exposición de la Vida del Café y de que ésta debe considerarse como culminación del proceso de reencuentro entre los escritores estridentistas y los pintores treintatreintistas. Según afirma Laura González (1993, 75) *con esa exposición los treintatreintistas reafirmaron públicamente su filiación grupal con el movimiento estridentista mexicano y finalizaron sus presentaciones*. Sólo nos resta, por tanto, estudiar la participación de Alva en esta exposición y lo primero que debemos constatar es que el hecho de que se realizara en un café y en torno al tema mismo de La Vida en el Café no fue, en modo alguno casual. La producción estridentista de Alva nació en 1924 en el Café Europa (rebautizado por Febronio Ortega como Café de Nadie) y murió en 1930 en el Café Uruapán. El mundo del Café y sus tertulias ha de considerarse, por tanto, como metáfora perfecta de la colaboración entre Alva y los poetas estridentistas. Entre estos dos momentos de la vida del Estridentismo se produjo los experimentos fallidos de Estridentópolis y del asalto treintatreintista a la Academia. Con ellos, los poetas y artistas quisieron abrir las puerta de su café y convertir la calle en una animada y furiosa tertulia. Tras el fracaso político, los estridentistas se refugian de nuevo en la cálida atmósfera del café en lo que, más que un puro acto nostálgico, fue un vuelta a sus raíces, un bucle perfecto que cerraba definitivamente una época.

Entre la crisis del estridentismo jalapeño y la inauguración de esta exposición, Alva estuvo siempre en contacto con el núcleo estridentista establecido en Veracruz y con Maples, que había regresado también a Ciudad de México. El grupo de Veracruz editaba la revista *Norte*, dirigida por Ignacio Millán y por List e ilustrada por Leopoldo Méndez. Tenemos noticia de los vínculos entre Alva y sus camaradas de Veracruz (o entre ¡30-30! y *Norte*) a través de la correspondencia entre Leopoldo Méndez y Alva (González, 1993, II, 30). En una carta del 13 de diciembre de 1928 Méndez consulta a Alva la conveniencia de publicar en *Norte* un artículo de Martí Casanova, que había sido expulsado del grupo ¡30-30!, y le advierte sobre el hecho de que Casanova sigue presentándose como miembro del grupo y utilizando su membrete y dirección postal. Sabemos también que List participó en la inauguración de la exposición treintatreintista en el Pasaje América y finalmente que Maples inauguró la *Exposición de la Vida en el Café*.

En la reproducción facsímil del catálogo de la exposición (González, MUNAL 1993), encontramos los títulos de las obras expuestas por Alva. Fueron 16 en

total: 7 de ellas dibujos sin título, por lo que poco podemos saber de ellas y 3 son los dibujos titulados: *El jorobado*, *Enrique* y *Caricatura del pianista N. Hurtado*. Se mostraron también 6 acuarelas: *El domador de perros*, *El cirquero*, *El parroquiano*, *La mesera*, *La mesa*, y *El vaso de leche*. La mayoría de las obras giran en torno a la idea central de la exposición, la atmósfera del café, aunque algunas se relacionan con la temática circense, típica de las exposiciones treintatrentistas de la Carpa Amaro y del patio del ex-convento de La Merced, así como de los grabados de Alva para el artículo de Leal sobre el payaso Pirrín. En este segundo grupo estarían las tituladas: *El domador de perros* y *El cirquero*. El primer grupo de obras presenta por su parte una similitud evidente con las del resto de los artistas participantes. Todas ellas son fieles a la idea central de la exposición y consisten en retratos y caricaturas de los parroquianos, de las meseras o del pianista Hurtado. Junto con Alva participaron los artistas Fernando Leal, Fermín Revueltas, Enrique Aguilar Ugarte y Jorge Vicario Román, así como el pianista Nabor Hurtado que expuso 5 acuarelas y dos dibujos.

Aunque todos estos artistas formaban parte del grupo ¡30-30! y a pesar de que la asociación de artistas aparece como organizadora de la exposición, el grupo podía considerarse prácticamente disuelto o, al menos, había perdido su capacidad de intervención y agitación política. Perdida la batalla por el control de la Academia la asociación de pintores sufrió una dura persecución política desde finales de 1928. Laura González ha resumido esta etapa final del grupo:

...en diciembre de 1928, y en respuesta, tanto a la publicación del quinto manifiesto como del tercer número de la revista, se desencadenó la censura contra la actividad política del grupo ¡30-30!, al grado de prohibirles la publicación de cualquier documento y de condicionar la revista a la revisión previa de la Secretaría de Educación Pública. Transgredir la censura implicaba el riesgo de la ir a la cárcel o perder el empleo. (1993, 81)

A partir de entonces, y siempre siguiendo la reconstrucción histórica de Laura González se suceden las presiones que trascienden a la prensa capitalina. El diario *Excélsior* (22-12-1928, 3) denunció las amenazas del Rector que prometía encarcelar a los componentes del grupo si insistían en las protestas contra el nombramiento de Toussaint. El grupo realizó entonces algunas maniobras para librarse del cerco del Rectorado, como la solicitud de que los Centros Populares de Pintura pasaran a depender administrativamente de la Secretaría de Educación Pública y no de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Finalmente, el grupo se vio desplazado de la arena política incluso con el nombramiento de Diego Rivera como director de la ENBA, por lo que podemos datar la práctica disolución del grupo en enero de 1929. Entre las estrategias del grupo para evitar el nombramiento de Toussaint y en un momento en el que ya se había perdido toda posibilidad, Alva fue propuesto como candidato del grupo para la dirección de la Academia. Tenemos prueba de ello por una carta de Leal, Juan Manuel Anaya y Luis Islas García al licenciado Ezequiel Padilla, Secretario de Educación Pública y Bellas Artes de 6-12-1928, en la que se propone a Alva como director de la ENBA (González, 1993, II, 32). Posteriormente, y en telegrama dirigido por Alva a Padilla el grupo rechaza la propuesta de nombramiento de Toussaint y propone una solución mediadora: *Sostenemos sería preferible integración comité directivo de no salir candidato propuesto por nosotros con anterioridad*. La propuesta de Alva para el cargo de director de la ENBA no fue nunca una alternativa viable y fue retirada inmediatamente para intentar llegar a un compromiso. No era, sin embargo, momento ya para lograr un acuerdo y las peticiones de amparo al Secretario de Educación Pública y al Presidente de la República Portes Gil fracasaron también.

Mientras estos acontecimientos se fueron sucediendo y antes de su participación en la *Exposición de la Vida en el Café*, Alva aprovechó las oportunidades de trabajo que se le ofrecieron. En 1929 participa en una exposición de arte mexicano realizada en Sevilla y Madrid y en la que estuvieron también Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Máximo Pacheco, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Antonio Ruiz y Rufino Tamayo, junto con obras de las EPAL y una muestra de artesanía mexicana (González, 1987, 142). Mientras su obra viaja a España, Alva es enviado a Misiones Culturales en compañía de otros artistas rebeldes como Revueltas y Aguilar Ugarte. Estas Misiones Culturales eran grupos organizados por el gobierno encargados de llevar a cabo campañas de alfabetización, de formación de maestros rurales y de promoción cultural en provincias y zonas rurales. Alva trabaja en ellas elaborando carteles [Lámina 119], enseñando pintura a los niños de familias campesinas y realizando espectáculos teatrales de títeres. En realidad, el envío a esta campaña fue una especie de deportación mientras se calmaba la situación en la ENBA. A través de una carta dirigida a Fernando Leal (Chilapa, 7-5-1929) sabemos que Alva vivió con disgusto este encargo y que esperaba ardientemente poder regresar a Ciudad de México:

...medio retrasado, burgués e imbécil. En este formidable paisaje de la sierra encuentras a la gente viviendo como hace ochenta o cien años; los pintores, pues hay varios, te pintan santos que copian de estampas de primera comunión, por esto, comprenderás fácilmente lo difícil de la tarea, las burlas y choteos de todos, hasta de los mismos de la misión, que hacen de los trabajos que me traje de allá; no obstante eso, logré que me hicieran unos maravillosos trabajos los que ya tendrás oportunidad de admirar. (González, 1993, II, 37-38).

6.- Catálogo de la obra de Ramón Alva de la Canal (1911-1930).

Avión, 1911, Lápiz sobre papel, 12,3 x 16,3, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Paisaje, 1911, óleo sobre cartón, 15 x 23, Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La bendición de los animales II, 1914, Sanguina, 21 x 27, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La bendición de los animales I, 1914, Sanguina sobre papel, 27 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

En el Tianguis, 1917, Tinta sobre papel, 27 x 21, Col. Alva de la Canal Hernández, México.

Estudio de desnudo masculino, 1917, Dibujo al pastel, 33 x 24,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El Pinto (proyecto para ilustración del cuento "La Chilindrina", 1918, Tinta sobre papel, 11,2 x 13,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Fumadores, 1918, Acuarela sobre papel, 28,5 x 23,7, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Mañanita de San Juan, 1918, Tinta sobre papel, 12,7 x 12,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Cristo, 1919, Tinta sobre papel, 31,8 x 23,8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Cristo y Magdalena, 1919, Tinta sobre papel, 31,8 x 23,8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El carpintero, 1919, Tinta y Acuarela sobre papel, 25 x 17,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Retrato de Luciana, 1919, Acuarela sobre papel, 30 x 22, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La virgen del pueblecito, 1920, óleo sobre tela, 62 x 48,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Montañas de Guerrero, 1920, óleo sobre tela, 45 x 35, Col Sra. Blanca Veermesh de Maples Arce, México.

Paisaje de San Pedro de los Pinos, 1920, Acuarela sobre papel, 29 x 23, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Retrato de mi hermana, 1920 (ca), óleo sobre tela, 43 x 43, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Ajedrecistas, 1921, Gouache papel, 33,5 x 24,8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Ajedrecistas, 1921, Lápiz sobre papel, 21,2 x 19,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El lechero, 1922, Lápiz sobre papel, 15 x 13,6, Col Familia Alva de la Canal Hernández.

El canal de Santa Anita, 1922, Acuarela, 17 x 19,2, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El capitalismo, el clero y el líder sindical contra el obrero, 1922, Acuarela, 30,8 x 23,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El líder, 1922, Acuarela sobre papel, 30,5 x 21,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Retrato de mi hermana María, 1922, Lápiz sobre papel, 22,5 x 15,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

En la fundición, 1923, Lápiz sobre papel, 21,5 x 27,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Amecameca I, 1924, Acuarela sobre papel, 30 x 23, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Amecameca II, 1924, Acuarela sobre papel, 45 x 38, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El Café de Nadie, 1924, óleo y collage sobre cartón, desaparecido.

Cabaret, 1924, Grabado en madera, 21,5 x 28,5, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Cabaret, 1924, Plancha original del grabado en madera, 22,4 x 19,6, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Cabeza, 1924, Grabado en madera, 29 x 22, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Maples Arce en el Café de Nadie (Retrato estridentista del poeta Manuel Maples Arce), 1924, Lápiz sobre papel, 47.5 x 29.7, Museo Nacional de Arte, INBA, México.

Molienda de colores, 1924, Grabado en madera, 30 x 25, Museo Nacional de Arte INBA, México.

Paisaje de Amecameca, 1924, Acuarela sobre papel, 32 x 40, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Portada para "El viajero en el vértice", 1924, Grabado en madera, 10 x 13,5, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Retrato Estidentista, 1924, Grabado en madera, 20 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Autocaricatura (autocaricatura estridentista), 1924 Ca., Grabado en madera, 15.5 x 15.5, Col. Adolfo Castañeda, México.

Apunte de mi hermana, 1925, Dibujo sobre tinta, 27 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Autorretrato, 1925, óleo sobre tela, 40,5 x 36,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Autorretrato, 1925 (ca), lápiz sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Cabeza de hombre, 1925, Grabado en madera, 25 x 20,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Dr. Gallardo, 1925, Grabado en madera, 44 x 41, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El patio, 1925, óleo sobre tela, 16 x 11.5, Col Sra. Blanca Veermesh de Maples Arce, México.

Entre edificios (proyecto ilustración para *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo), 1925, Tinta sobre papel, 23,2 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Felix tocando la mandolina, 1925, Lápiz sobre papel, 33,5 x 27, Col. Familia Alva de la Canal, México.

La grúa, 1925,

Las ranas, 1925, lápiz sobre papel, 29 x 19, Col Blanca de Maples Arce, México.

Mi familia, 1925, Lápiz sobre papel, 34 x 49, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Mi hermano Félix, 1925, Lápiz sobre papel, 34 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Mis hermanos, 1925, Lápiz sobre papel, 27,8 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Mi padre, 1925, lápiz sobre papel, 24,5 x 34, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Portada para "El pentagrama eléctrico", 1925, Grabado en madera, 21,5 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Proyecto portada de Plebe, 1925, Lápiz sobre papel, 24,8 x 23,2, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Pueblo en la lejanía, 1925, collage, 22 x 15, Col. Sra. Blanca Veermesh de Maples Arce, México.

Retrato de Germán List Arzubide, 1925, óleo sobre tela, 107,5 x 84,6, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Retrato de mi padre, Aguafuerte, 1925, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Retrato de un escritor (Retrato de Germán List Arzubide), 1925, Grabado en madera, 16,6 x 16,1, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, .

Retrato del escritor Gallardo, 1925, Grabado en madera, 17 x 14,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Carlos Noriega Hope, caricatura para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

Charles Chaplin es angular, representativo y democrático, 1926, grabado en madera, ilustración para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

Cubierta para El movimiento estridentista (de Germán List Arzubide), 1926, Ediciones *Horizonte*, MUNAL, México.

E.A. Poe, 1926, proyecto ilustración para *Horizonte*, Mixta, 25 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El crucificado (Ilustración para "El Canto de los Hombres"), 1926, Grabado en madera, Publicado en *Horizonte n° 4*.

El crucificado (proyecto para grabado), 1926, Lápiz y tinta sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El edificio del Estridentismo, 1926, Grabado en madera, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El escultor, 1926, Tinta sobre papel, 55,5 x 46, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El día de la partida, ilustración para *Horizonte*, núm 7, octubre 1926, Col. CENIDIAP (INBA), México.

El pico de Orizaba, octubre 1926, ilustración para *Horizonte* núm 7, Col. CENIDIAP (INBA), México.

El sembrador, 1926, Grabado en madera, 20 x 17, Col. Adolfo Castañeda, México.

Enrique Barreiro Tablada, caricatura para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

Estación de radio para Estridentópolis, 1926, Grabado en madera, 21 x 20, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Ferrer y Guardia, Ilustración para *Horizonte*, núm. 7, octubre 1926.

Francisco I. Madero, 1926, Tinta sobre papel, 31,5 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Ilustración para “Muestrario de mujeres VII. Mujer para veranear”, octubre 1926, ilustración para *Horizonte* núm 7, Col. CENIDIAP (INBA), México.

Ilustración para “¡Oh ciudad infantil!”, agosto, 1926, ilustración para *Horizonte* núm 5, Col. CENIDIAP (INBA), México.

Jazz, 1926, grabado en madera, ilustración para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

Juan Silveti, torero y poeta. Caricatura para *El movimiento estridentista*, 1926.

Ilustración para el poema “Revolución” de Maples Arce, publicado en el num. 8 de *Horizonte*, noviembre de 1926.

La silla, 1926, óleo sobre cartón, 39,5 x 30, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Magnavoz, 1926, Acuarela sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Magnavoz, 1926, Ilustración para *Magnavoz* de Xavier Icaza, tinta sobre papel, México.

Portada para "*El canto de los hombres*", 1926, Tinta sobre papel, 24,5 x 25, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Portada para *El movimiento estridentista* (de Germán List Arzubide), 1926, Grabado en madera, 27,2 x 20,4, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Portada para *La ciudad falsificada*, 1926, Tinta sobre papel, 28 x 21,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Portada para *Horizonte*, núm. 5, agosto 1926, MUNAL, INBA, Donación Blanca Veermesh de Maples Arce, México.

Portada para *Horizonte*, núm. 7, octubre 1926, Xalapa.

Portada para *Horizonte*, N° 8, noviembre 1926. CENIDIAP INBA, México.

Proyecto para la estación de radio de Estridentópolis, 1926, Acuarela sobre papel, desaparecida.

Puño (sin título), noviembre 1926, ilustración para *Horizonte*, núm. 8, Col. CENIDIAP (INBA), México.

Ramón Alva de la Canal, caricatura para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

Retrato del escultor Germán Cueto, 1926, óleo sobre tela.

Retrato de Manuel Maples Arce, 1926, lápiz sobre papel, 18 x 17,5, Col. Sra. Blanca de Maples Arce, México.

Retrato de Xavier Icaza, 1926, Grabado en madera, 16 x 10,4, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Revolucionario con sarape (proyecto portada para *Horizonte*), 1926, Aguada, 23,8 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Revolucionarios (portada para *Horizonte*, N° 8), 1926, Aguada, 24 x 22, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Ruleta (sin título), noviembre 1926, ilustración para *Horizonte*, núm. 8, Col. CENIDIAP (INBA), México.

Todo el poder de la asamblea constituyente, 1926, Grabado en madera, 10 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Vendedora de fruta, 1926, Aguada, 24,5 x 22,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Arpista, 1927, Grabado en madera, 16.7 x 10.5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Ciudad, 1927, Dibujo a la tinta, proyecto para xilografía, 25 x 16, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Composición caracol, 1927, Tinta sobre papel, 9 x 19, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Cortando caña, 1927, Tinta sobre papel, 20 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Cubierta para *Poemas interdictos*, 1927, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

Discurso (Chapultepec), 1927, Grabado en madera, 16.7 x 10.5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Don Luís de Góngora y Argote, 1927, Tinta sobre papel, 22 x 14,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El alcohólico, 1927, Tinta sobre papel, 25 x 16, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El puerto, ilustración para *Panchito Chapopote*, 1927, Tinta sobre papel, 22,5 x 19,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El tío Sam, 1927, Tinta sobre papel, 22,3 x 14,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Estibadores de Veracruz, 1927, Lápices de color sobre papel, 19,5 x 14, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Ilustración para “Teatro sintético” de Germán Cueto, *Horizonte*, núm. 9, marzo 1927.

India (Vendedora de flores), 1927, Grabado en madera, 19 x 12, Col. Fernando Leal Audirac, México.

La costurera, 1927, Tinta sobre papel, 19,5 x 13,7, Col. Familia Alva de la Canal Hernández.

La iguana, 1927, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Adolfo Castañeda, México.

La jarana (Guitarristas), 1927, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La luna enchapotada, 1927, Grabado en madera, 24 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La luna enchapotada, 1927, Tinta sobre papel, 23,5 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La maestra, 1927, Grabado en madera, 24 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La rumba, 1927, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La rumba (proyecto para grabado), 1927, Tinta, 20 x 15, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La ventana, 1927, Tinta sobre papel, 32 x 40, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Las potencias navales, 1927, ilustración para *Panchito Chapopote*, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Las potencias navales (Proyecto de ilustración para *Panchito Chapopote*), 1927, Tinta sobre papel, , Xavier Icaza, México.

Las potencias navales (proyecto ilustración para *Panchito Chapopote*), 1927, Tinta, 20 x 15, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis, 1927, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la canal Hernández, México.

Los loros, 1927, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Matanza (general en jefe), 1927, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Paisaje imaginario, 1927, Tinta sobre papel, 42 x 53, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Tepetate, 1927, Grabado en madera, 24 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Veracruzano, 1927, Lápiz sobre papel, 28 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Apunte, 1928, Lápiz sobre papel, 21,5 x 14, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Apuntes, 1928, Lápiz sobre papel, 28 x 21,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Cabaret, 1928, Grabado en madera, 23 x 20, Col. Fernando Leal Audirac y Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Composición, 1928, Grabado en madera, 22,5 x 25,5, Col. Fernando Leal, México.

Composición, 1928, Grabado en madera, 46 x 30, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Cortés y la Malinche (Atribuido), 1928, Grabado en madera, 46 x 30,5, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Cubierta para la revista *América*, tomo I, julio, 1928, Col. MUNAL, INBA, México.

El clero contra el pueblo, 1928, Tinta sobre papel, 21 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El clero en la Academia, 1928, Grabado en madera, 23.5 x 39, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El contorsionista, 1928, Acuarela sobre papel, 32 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El guardagujas, 1928, Lápiz sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El malabarista, 1928, Grabado en madera, 9 x 8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

En el café, 1928, Carbón sobre papel, 32,8 x 25, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Exposición 30-30, 1928, Grabado en madera, 18 x 18, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Gran calibre, 1928, Tinta sobre papel, 24,8 x 37, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Mano con hoz, 1928, Grabado en madera, , Col. Fernando Leal Audirac, México.

Membrete del grupo ¡30-30!, 1928, xilografía, Col. Familia Alva de la Canal Hernández.

Monseñor Todos Santos, 1928, Grabado en madera, , Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Paisaje 30-30, 1928, Gouache con plantilla sobre papel, 31 x 35, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Paisaje 30-30, 1928, Pochoir, 31 x 35, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Personaje, 1928, Acuarela sobre papel, 47 x 39, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Portada del libro Panchito Chapopote, 1928, Grabado en madera, , Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Portada para la revista ¡30-30!, 1928, ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, núm. 2, México, 1928.

Reacción-academicismo (sic), 1928, Grabado en madera, 12 x 23, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Retrato de mujer, 1928, Grabado en madera, 30 x 24, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Retrato del escritor Manuel Maples Arce, 1928, Grabado en madera, 20 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Retrato del poeta Manuel Maples Arce, 1928, Grabado en madera, 20 x 19, Col. Fernando Leal Audirac, México.

Proyecto cartel para *Misión cultural*, 1928 Ca., lápices sobre papel, 1,42 x 85, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La venta, 1929, Acuarela sobre papel, 37 x 40,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Proyecto de portada para "La ciudad que regresa", 1929, Tinta acuarela, 20 x 16, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Vendedor de jarros, 1929, Pochoir, 36,3 x 29, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Apunte de mujer en el café, 1930, Lápiz sobre papel, 28 x 22, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Apunte del café, 1930, Carbón sobre papel, 20.2 x 21.5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Botella azul, 1930, Acuarela al papel, 28 x 21, Col. Familia Alva del Canal Hernández, México.

El Café de Nadie, 1930, aleo y collage sobre tela, 78 x 64, Museo Nacional de Arte INBA, México.

El cirquero, 1930, Acuarela sobre papel, 32 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El poeta, 1930, Tinta y Gouache sobre papel, 44 x 31, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

En el café, 1930, Carbón sobre papel, 21 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Hombre en el café, 1930, Lápiz sobre papel, 19,6 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La mesera, 1930, Acuarela sobre papel, 36 x 26, Col. Carlos Ruz, México.

Personaje del café, 1930, Acuarela sobre papel, 35 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Tomando café, 1930, Acuarela sobre papel, 36 x 26, Col. Xavier Escobedo y Escobedo, México.

Retrato de Martha, 1939, óleo sobre fibracel, 27,5 x 23,8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

La ciudad, 1958, Tinta sobre papel, 21,8 x 33, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El cantar de Chaneque, 1961, Tinta sobre papel, 25 x 16,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Cabezas Yucatecas, s/f, , , Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Calaveras, s/f, Grabado en madera, 9,7 x 13, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Caricatura de Fernando Leal, S/F, Carbón sobre papel, 28 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

El baño, s/f, óleo sobre tela, 40 x 36, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Estudios Fisonómicos, s/f, Tinta sobre papel, , Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

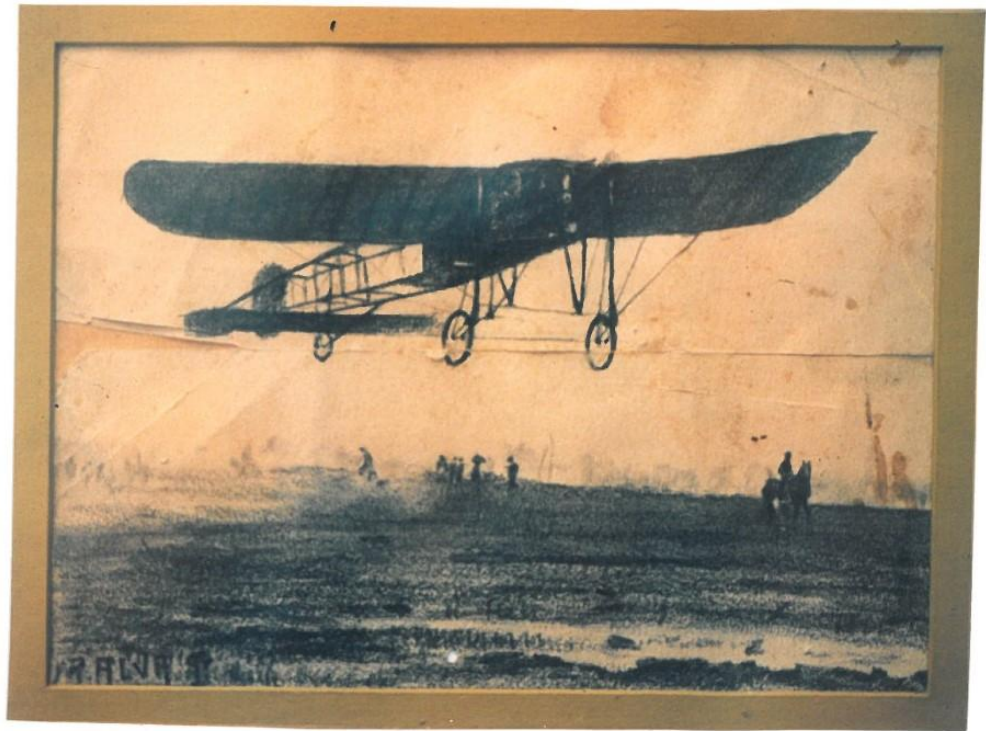
Retrato de mi esposa, s/f, óleo sobre masonite, 31 x 26,5, Col. Familia de Alva de la Canal Hernández, México.

Retrato del escritor Xavier Icaza, s/f, Grabado en madera, 16 x 10,4, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

San Sebastián, s/f, Lápiz sobre papel, , Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

ANEXO II
Láminas 1-154

Lámina 1



Avión, 1911

Lápiz sobre papel, 12,3 x 16,3, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 2



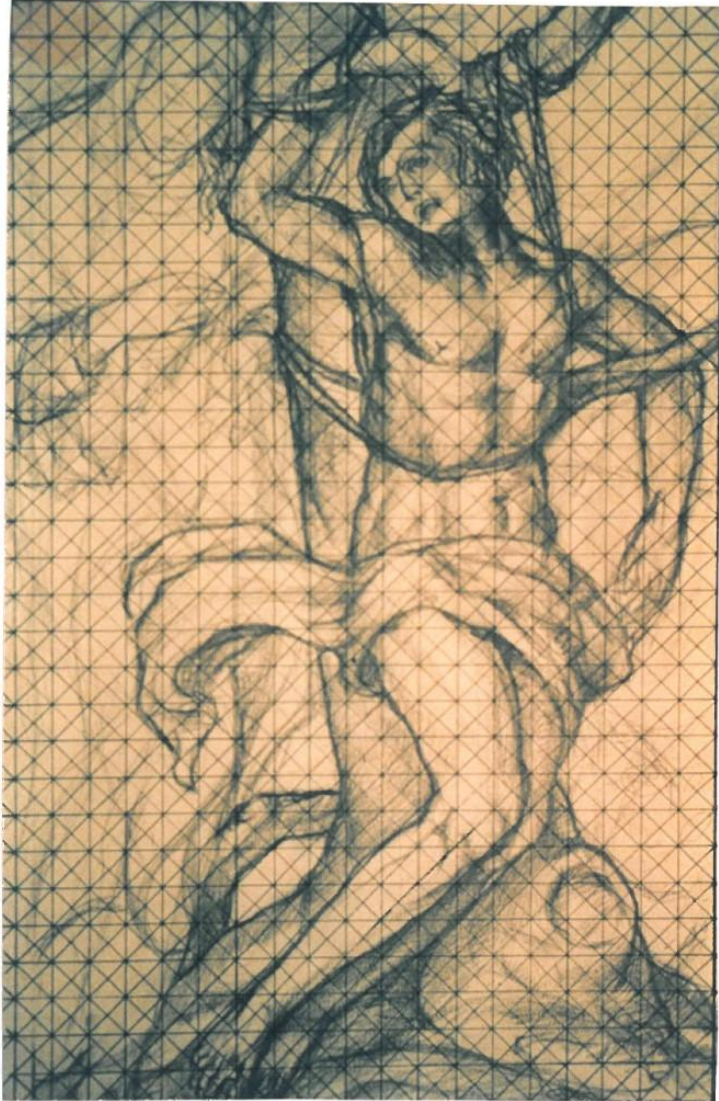
La bendición de los animales I, 1914
Sanguina sobre papel, 27 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 3



La bendición de los animales II, 1914
Sanguina, 21 x 27, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 4



San Sebastián, s/f
Lápiz sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

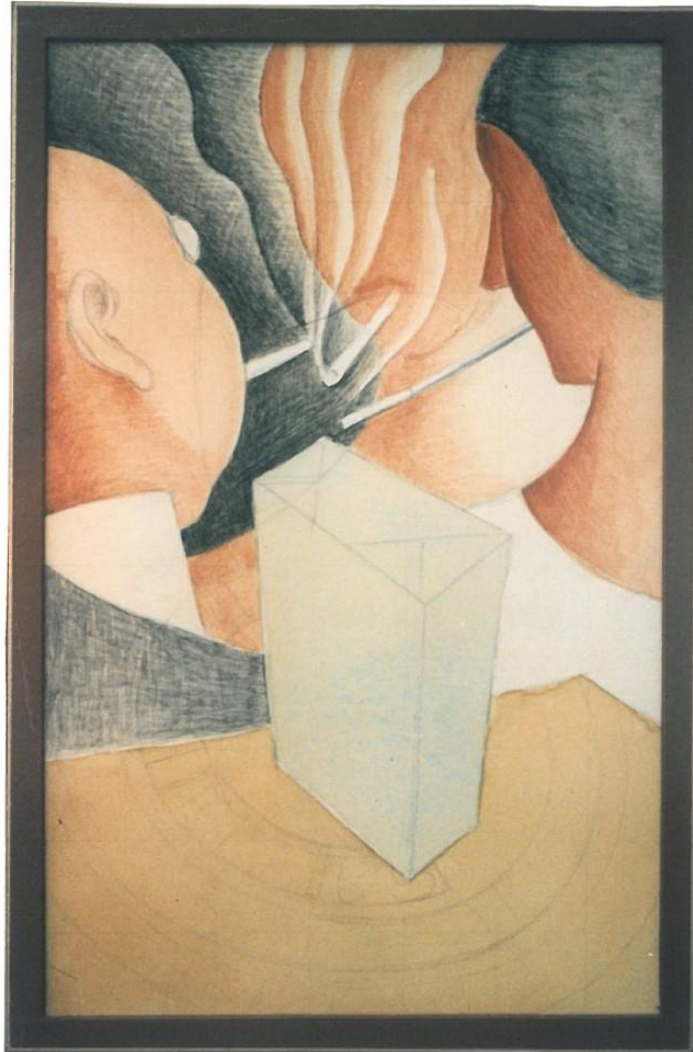
Lámina 5



En el Tianguis, 1917

Tinta sobre papel, 27 x 21, Col. Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 6



Fumadores, 1918

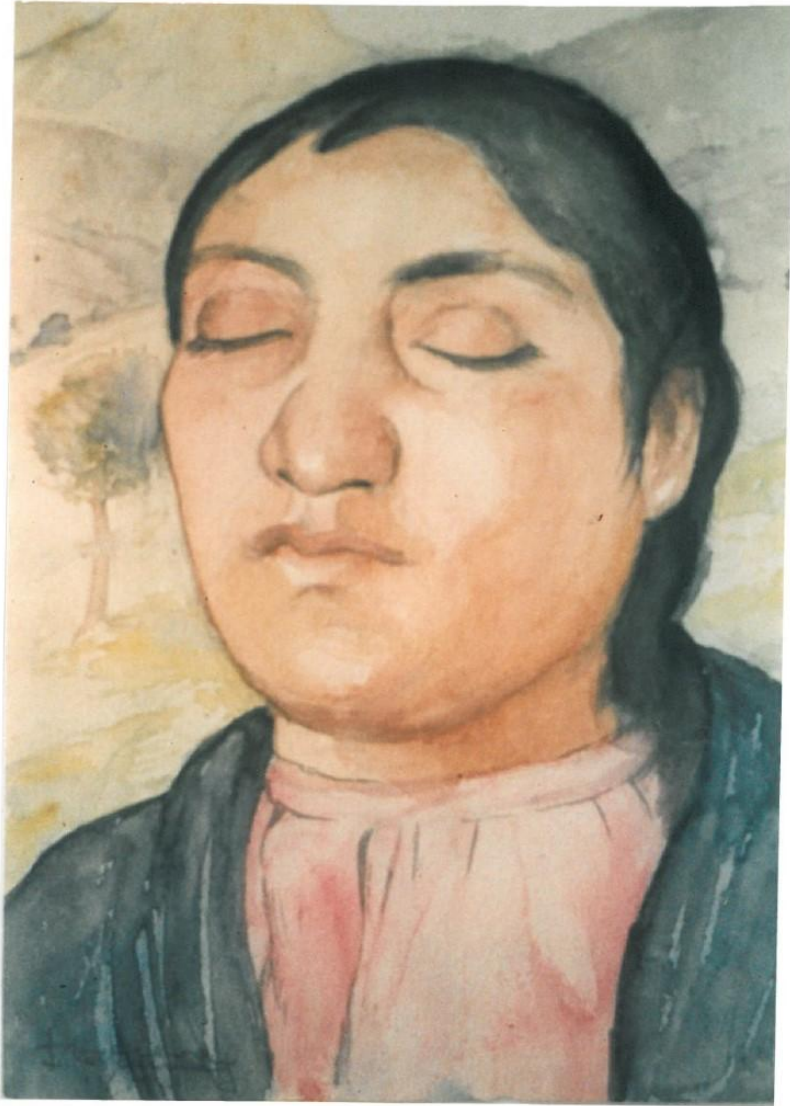
Acuarela sobre papel, 28,5 x 23,7, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 7



El carpintero, 1919
Tinta y Acuarela sobre papel, 25 x 17,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández,
México.

Lámina 8



Retrato de Luciana, 1919
Acuarela sobre papel, 30 x 22, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

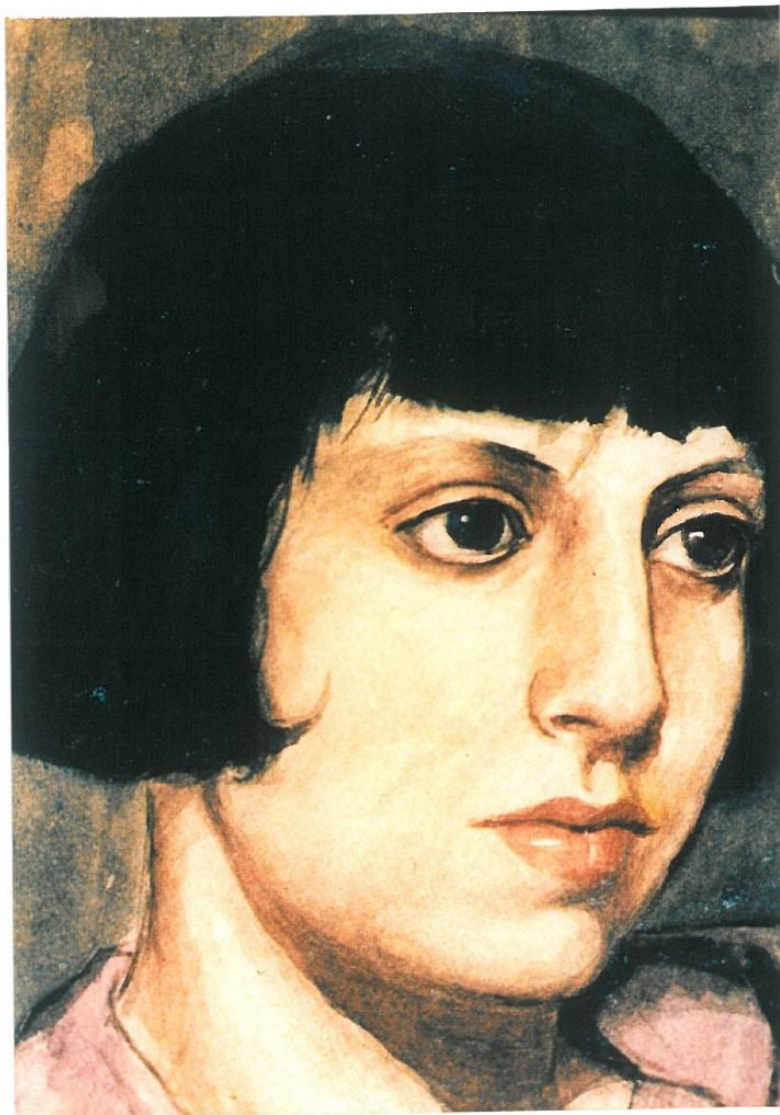
Lámina 9



Retrato de mi hermana María, 1922

Lápiz sobre papel, 22,5 x 15,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 10



Retrato de mi hermana, 1920 (ca)
óleo sobre tela, 43 x 43, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

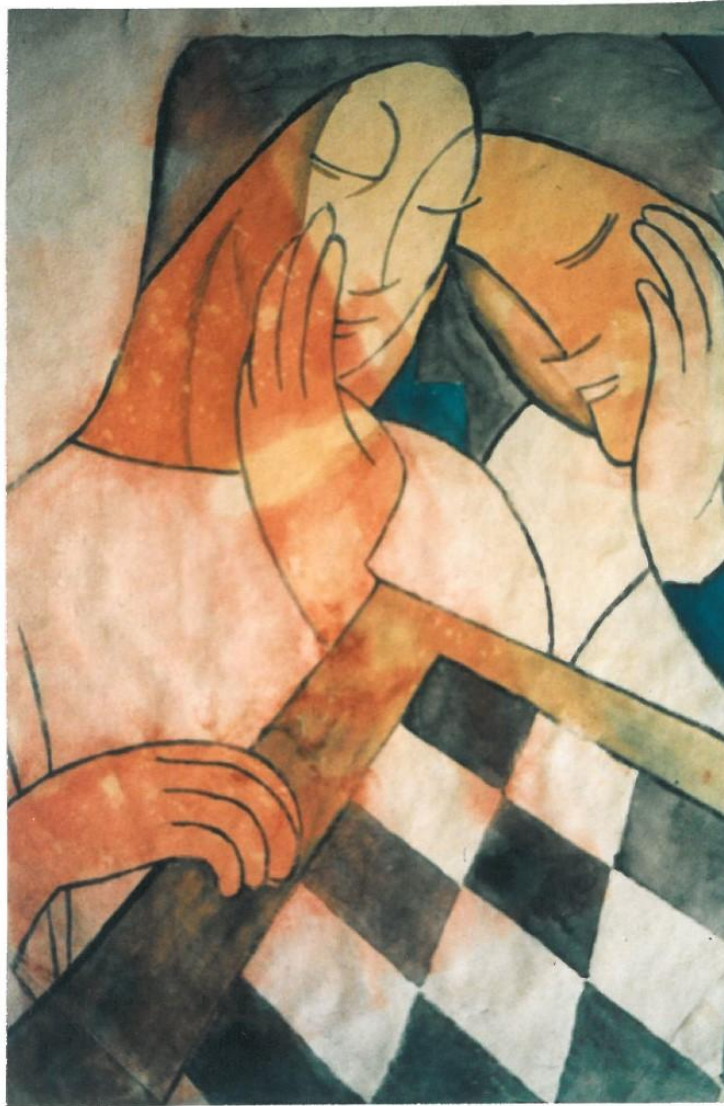
Lámina 11



Ajedrecistas, 1921

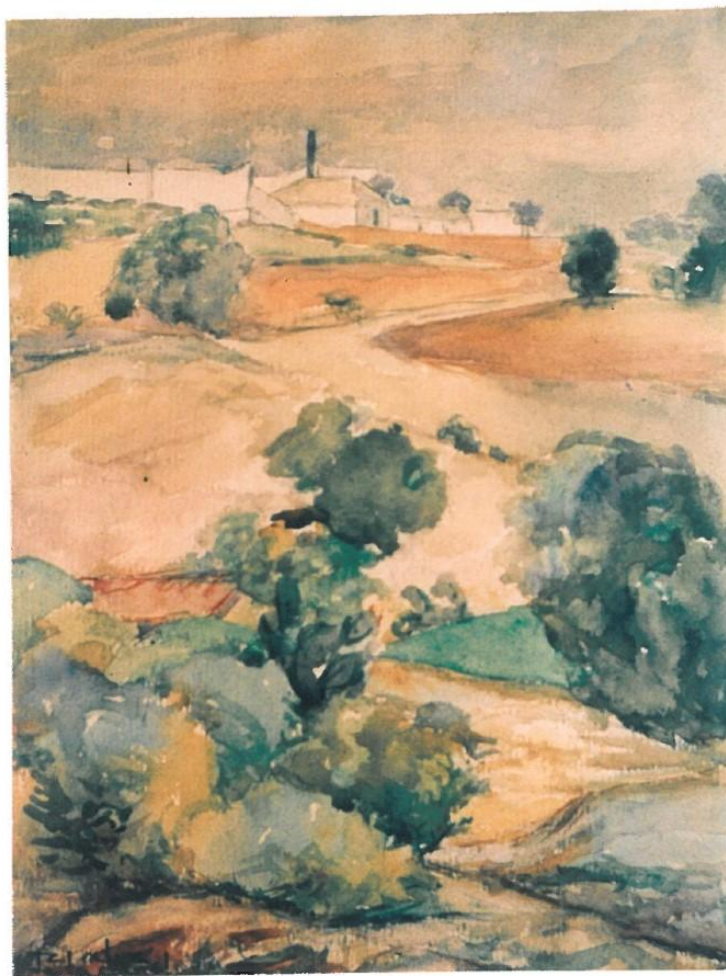
Lápiz sobre papel, 21,2 x 19,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 12



Ajedrecistas, 1921
Gouache papel, 33,5 x 24,8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 13



Paisaje de San Pedro de los Pinos, 1920
Acuarela sobre papel, 29 x 23, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 14



El canal de Santa Anita, 1922
Acuarela, 17 x 19,2, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 15



El líder, 1922

Acuarela sobre papel, 30,5 x 21,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



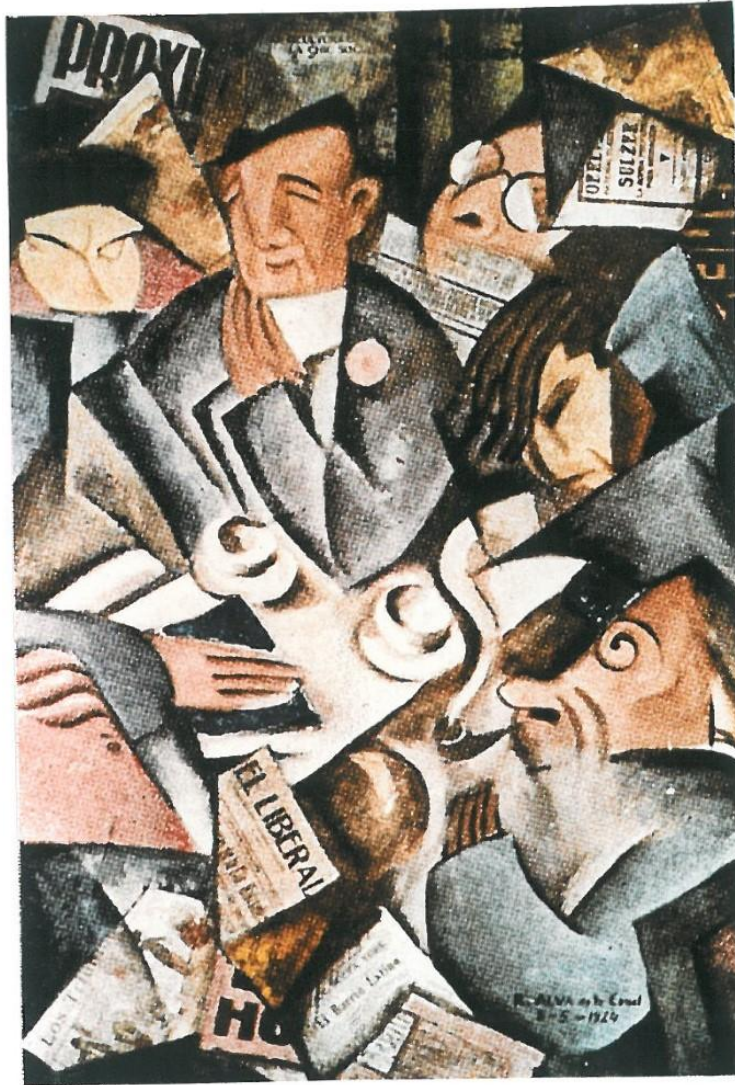
El capitalismo, el clero y el líder sindical contra el obrero, 1922
Acuarela, 30,8 x 23,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 17



En la fundición, 1923

Lápiz sobre papel, 21,5 x 27,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



El Café de Nadie, 1924
óleo y collage sobre cartón, desaparecido.



Retrato de un escritor (Retrato de Germán List Arzubide), 1925
Grabado en madera, 16,6 x 16,1, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, .



Molienda de colores, 1924

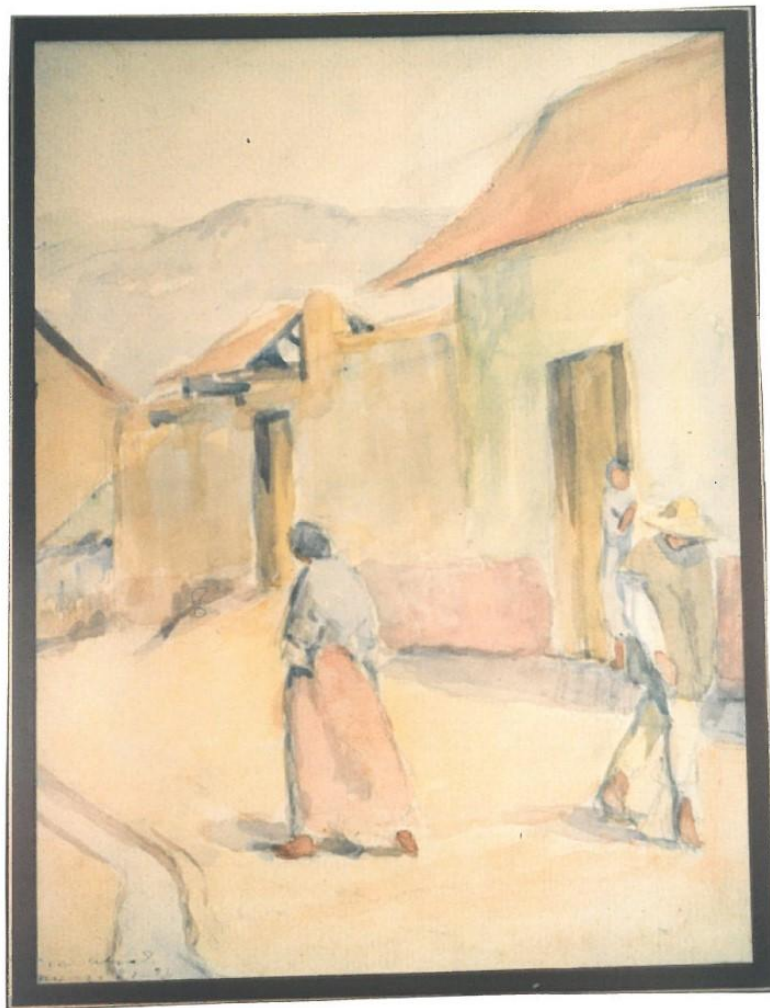
Grabado en madera, 30 x 25, Museo Nacional de Arte INBA, México.

Lámina 21



Retrato del escritor Manuel Maples Arce, 1928
Grabado en madera, 20 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

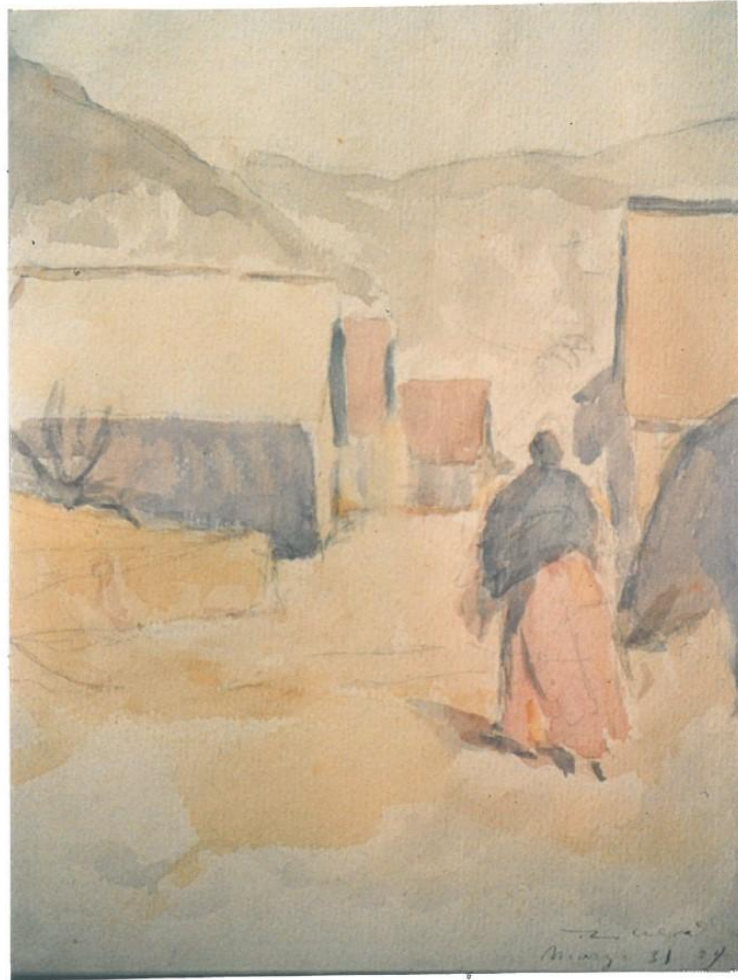
Lámina 22



Amecameca II, 1924

Acuarela sobre papel, 45 x 38, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 23



Amecameca I, 1924

Acuarela sobre papel, 30 x 23, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 24



Paisaje de Amecameca, 1924
Acuarela sobre papel, 32 x 40, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Dr. Gallardo, 1925

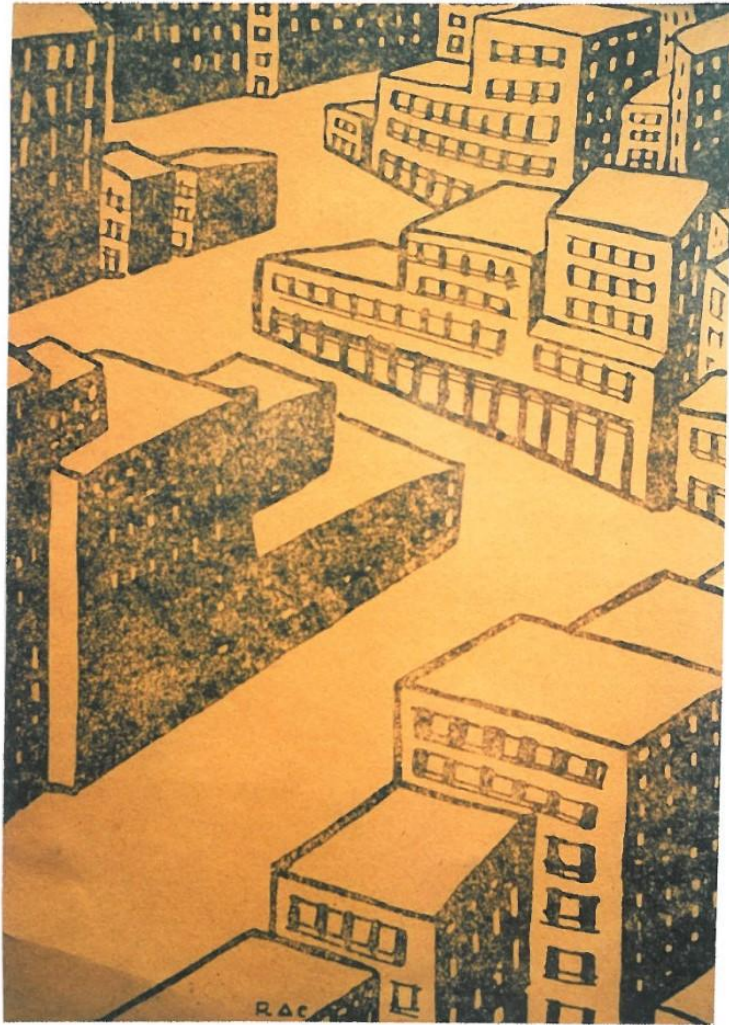
Grabado en madera, 44 x 41, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Portada para "El pentagrama eléctrico", 1925
Grabado en madera, 21,5 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Retrato del escritor Gallardo, 1925
Grabado en madera, 17 x 14,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Entre edificios (proyecto ilustración para *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo), 1925
Tinta sobre papel, 23,2 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



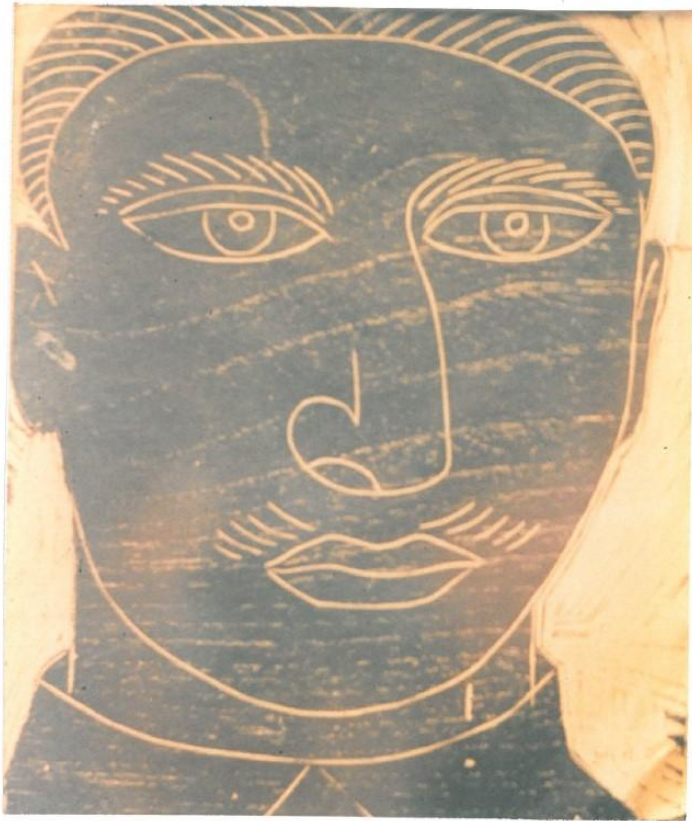
Retrato de Germán List Arzubide, 1925
óleo sobre tela, 107,5 x 84,6, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 30



Proyecto portada de Plebe, 1925
Lápiz sobre papel, 24,8 x 23,2, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 31



Cabeza de hombre, 1925
Grabado en madera, 25 x 20,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 32



Felix tocando la mandolina, 1925
Lápiz sobre papel, 33,5 x 27, Col. Familia Alva de la Canal, México.



Mi familia, 1925

Lápiz sobre papel, 34 x 49, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Retrato de mi padre, 1925
Aguafuerte, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 35



Mi padre, 1925
lápiz sobre papel, 24,5 x 34, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 36



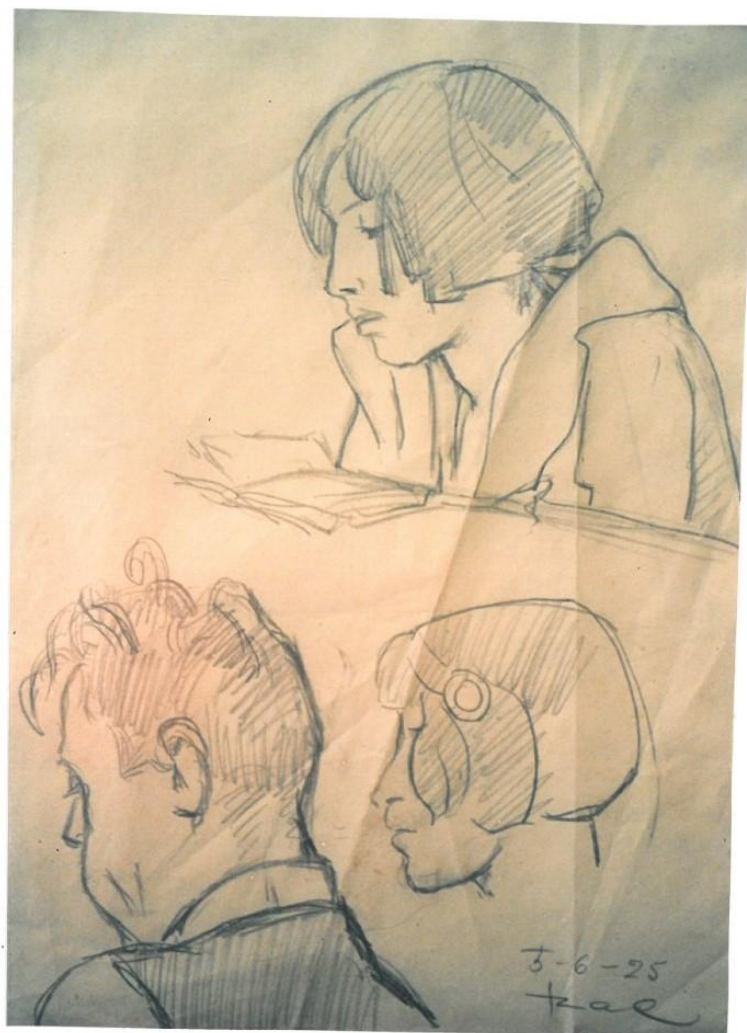
Mi hermano Félix, 1925
Lápiz sobre papel, 34 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 37

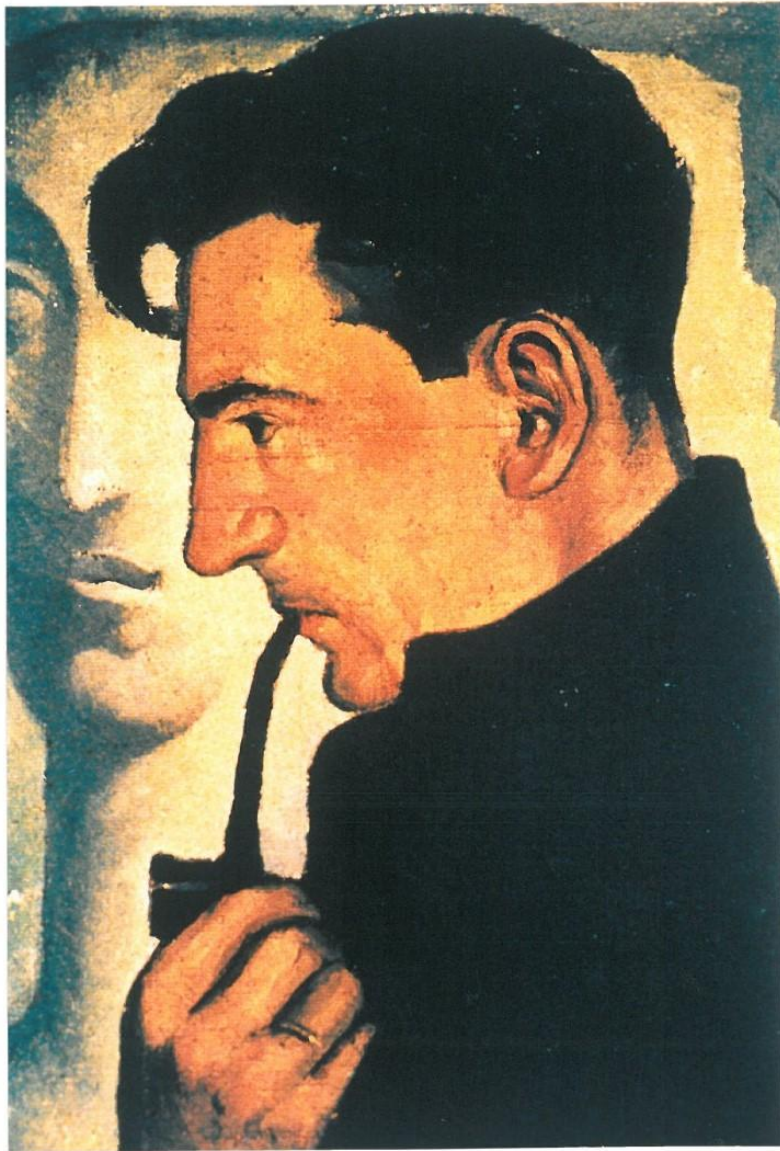


Apunte de mi hermana, 1925
Dibujo sobre tinta, 27 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 38



Mis hermanos, 1925
Lápiz sobre papel, 27,8 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Retrato del escultor Germán Cueto, 1926
óleo sobre tela.



El crucificado (Ilustración para "El Canto de los Hombres"), 1926
Grabado en madera, Publicado en *Horizonte* n° 4.



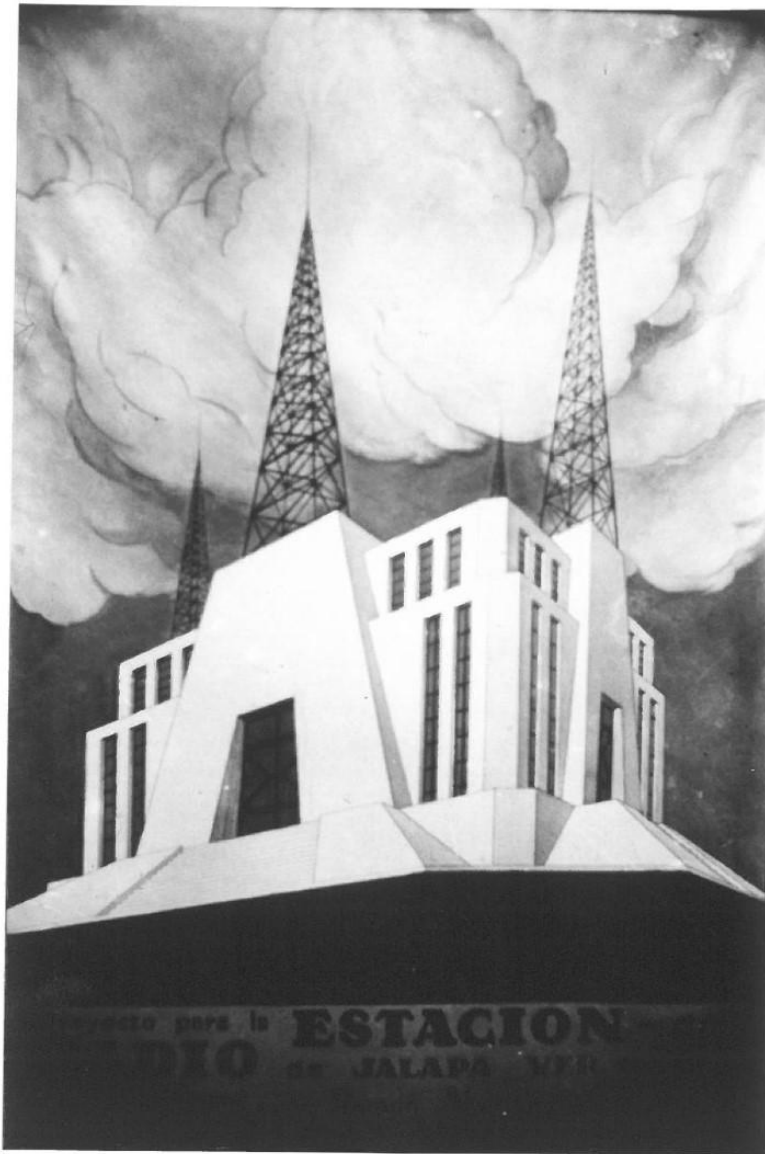
El crucificado (proyecto para grabado), 1926
Lápiz y tinta sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



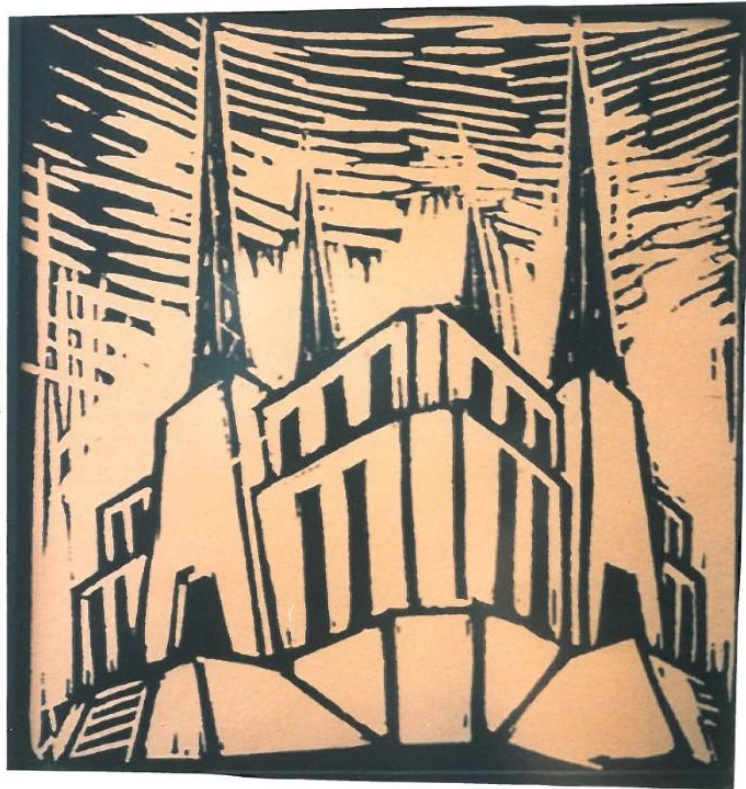
Todo el poder de la asamblea constituyente, 1926
Grabado en madera, 10 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



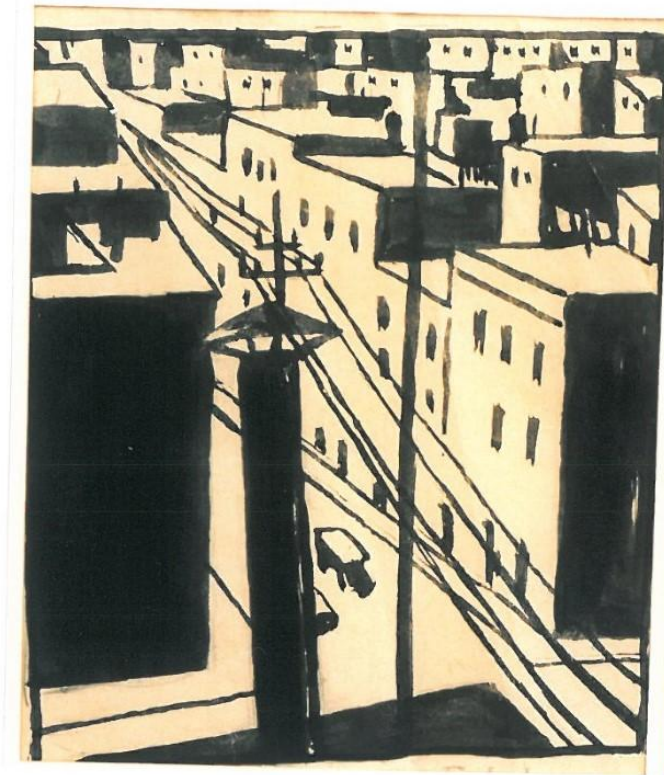
Portada para El movimiento estridentista (de Germán List Arzubide), 1926
Grabado en madera, 27,2 x 20,4, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Proyecto para la estación de radio de Estridentópolis, 1926,
Acuarela sobre papel, desaparecida.



Estación de radio para Estridentópolis, 1926
Grabado en madera, 21 x 20, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



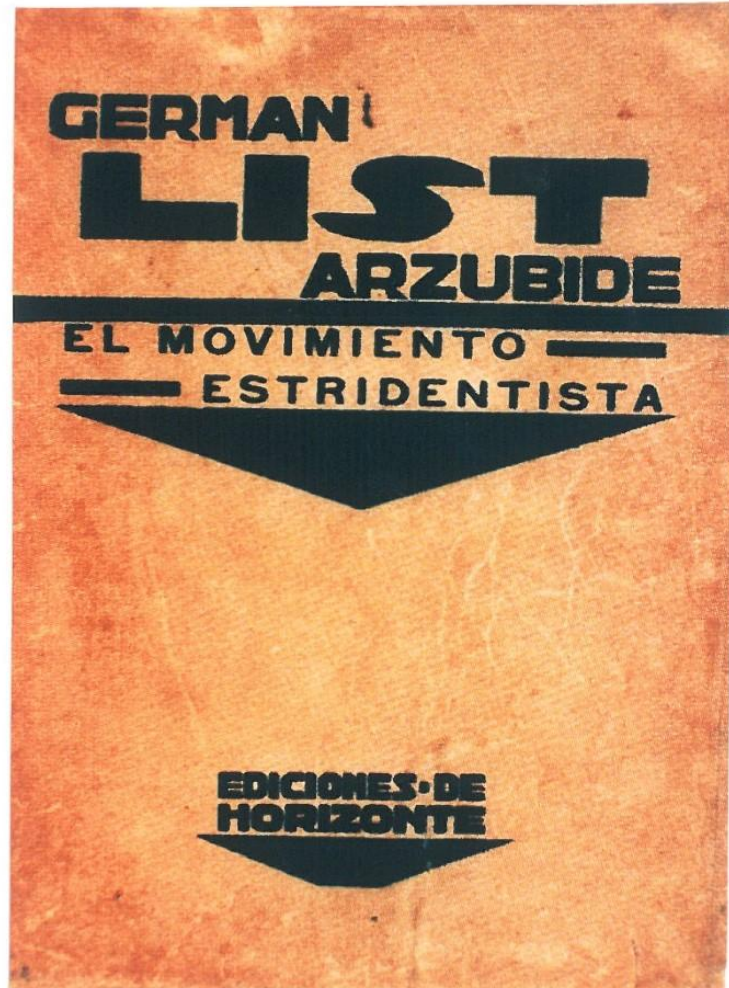
Portada para "La ciudad falsificada", 1926
Tinta sobre papel, 28 x 21,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



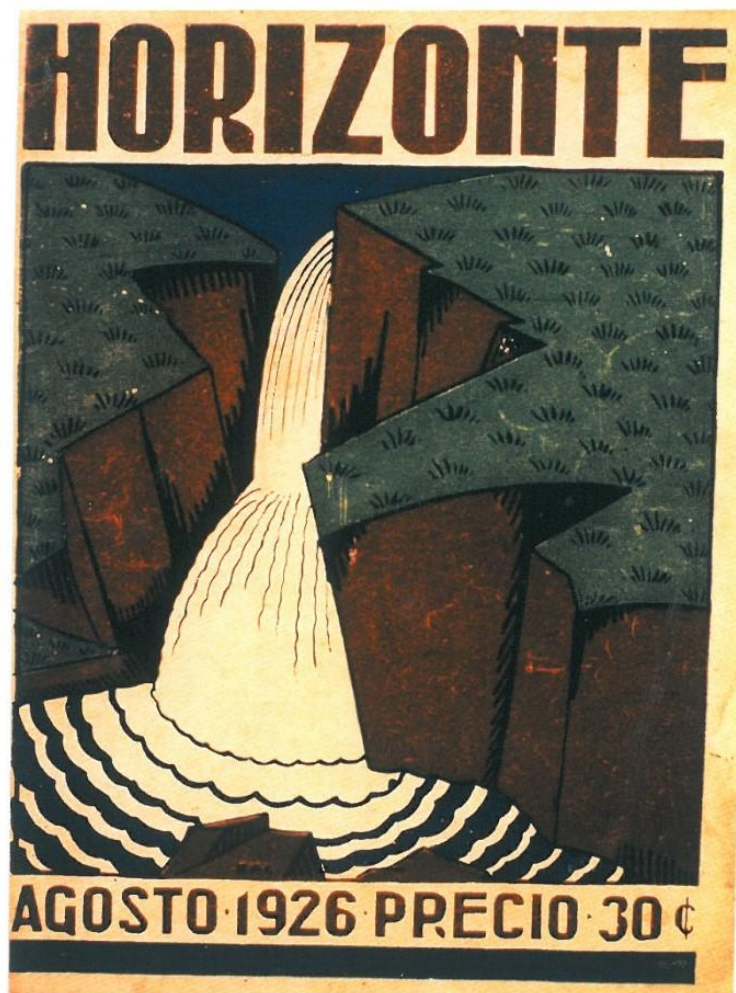
El edificio del Estridentismo, 1926
Grabado en madera, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Ilustración para el poema "Revolución" de Maples Arce, publicado en el num. 8 de *Horizonte*, noviembre de 1926.



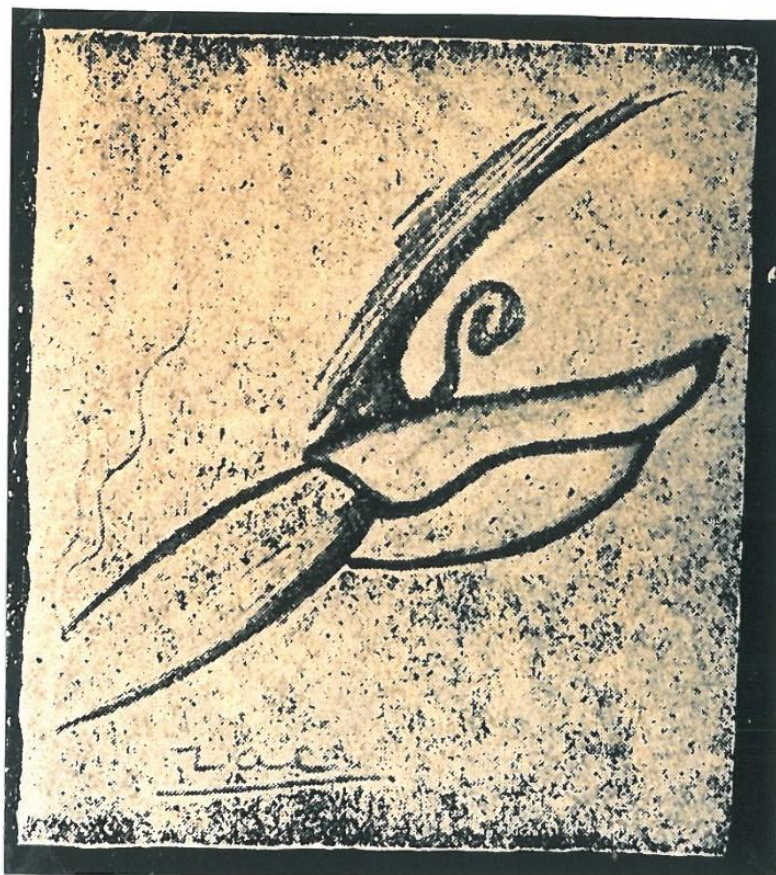
Cubierta para *El movimiento estridentista* (de Germán List Arzubide), 1926
Ediciones Horizonte, MUNAL, México.



Portada para *Horizonte*, núm. 5, agosto 1926,
MUNAL, INBA, Donación Blanca Veermesh de Maples Arce, México.



Ilustración para "Teatro sintético" de Germán Cueto
Horizonte, núm. 9, marzo 1927.



Juan Silveti, torero y poeta.
Caricatura para *El movimiento estridentista*, 1926.



Charles Chaplin es angular, representativo y democrático, 1926
grabado en madera, ilustración para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones
Horizonte, Xalapa.



Enrique Barreiro Tablada, 1926
caricatura para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

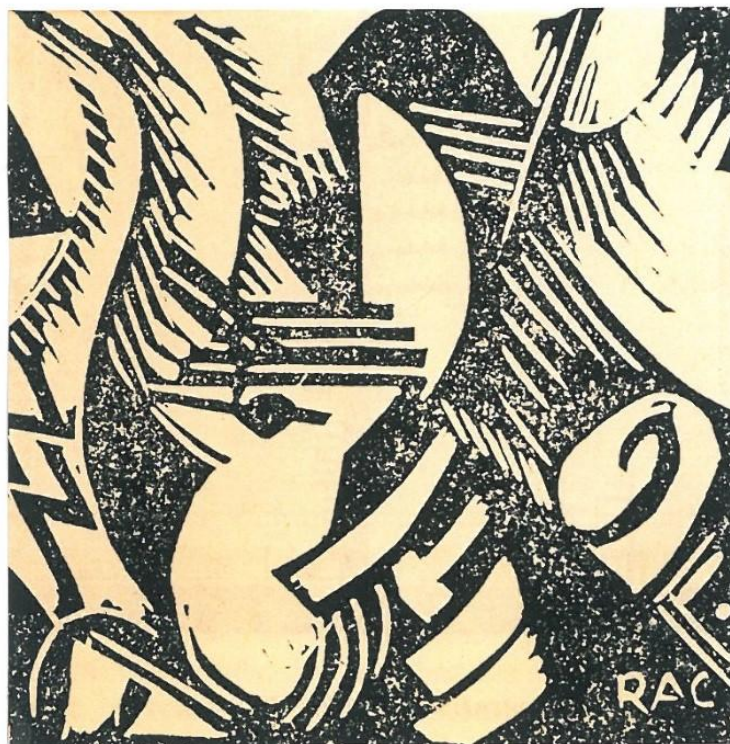


Carlos Noriega Hope
caricatura para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones *Horizonte*, Xalapa.



Ramón Alva de la Canal 1926
caricatura para *El movimiento estudiantista*, 1926, grabado en madera, Ediciones
Horizonte, Xalapa.

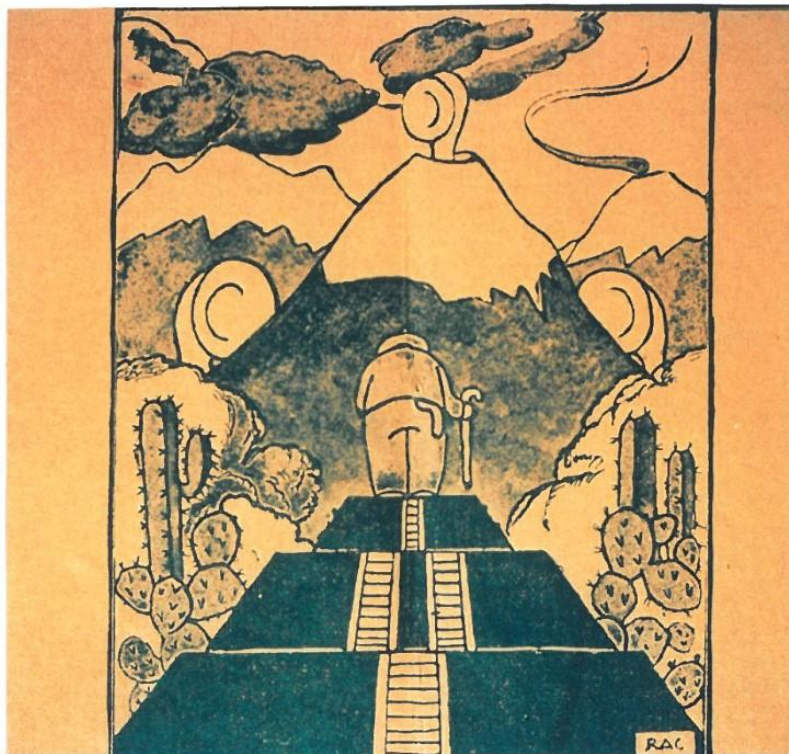
Lámina 57



Jazz, 1926
grabado en madera, ilustración para *El movimiento estridentista*, 1926, Ediciones
Horizonte, Xalapa.

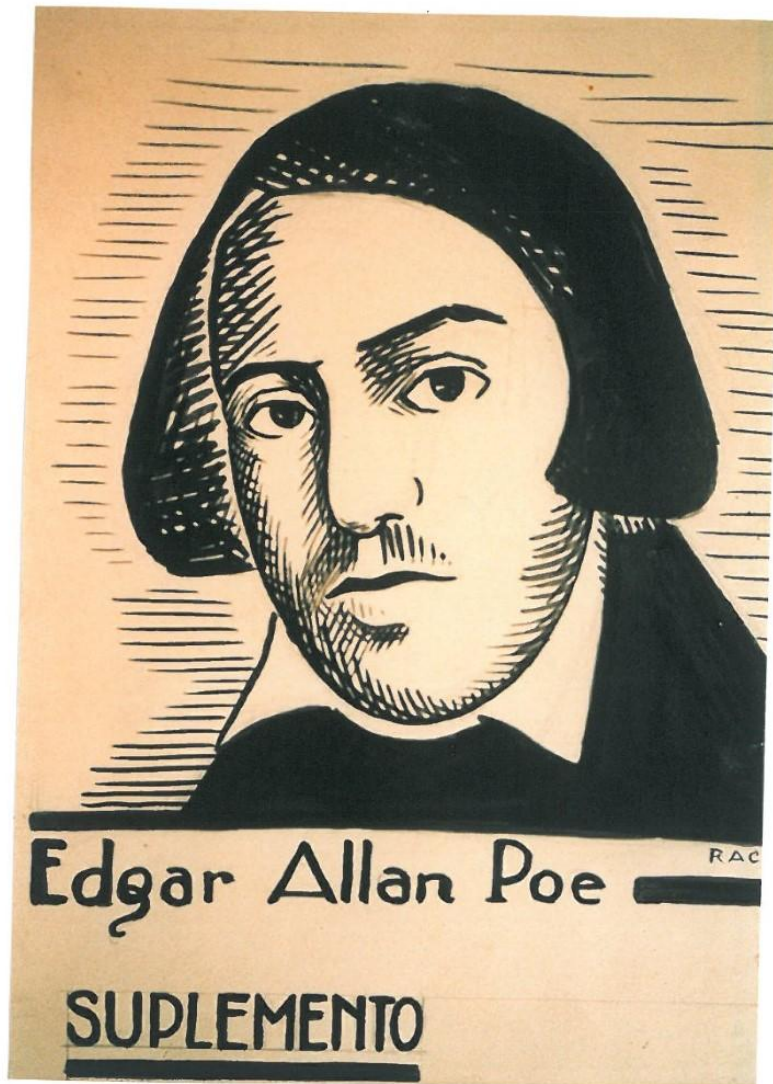


Retrato de Xavier Icaza, 1926
Grabado en madera, 16 x 10,4, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

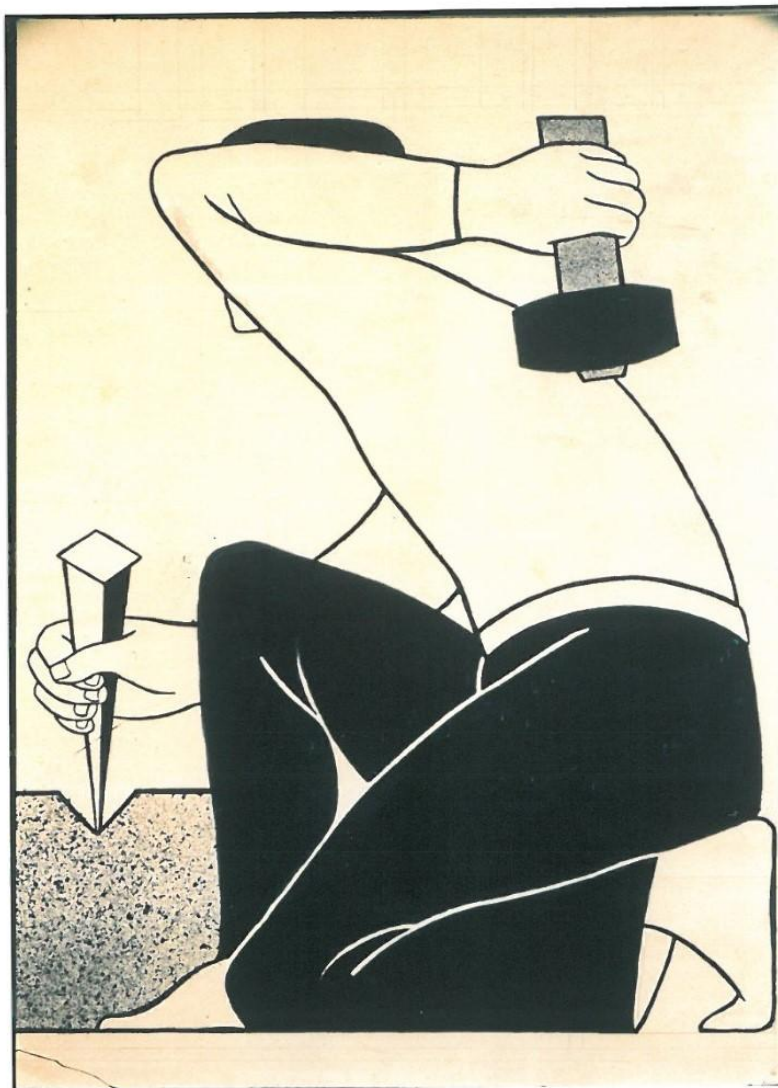


Magnavoz, 1926

Ilustración para *Magnavoz* de Xavier Icaza, tinta sobre papel, México.



E.A. Poe, 1926
proyecto ilustración para *Horizonte*, Mixta, 25 x 18, Col. Familia Alva de la Canal
Hernández, México.



El escultor, 1926

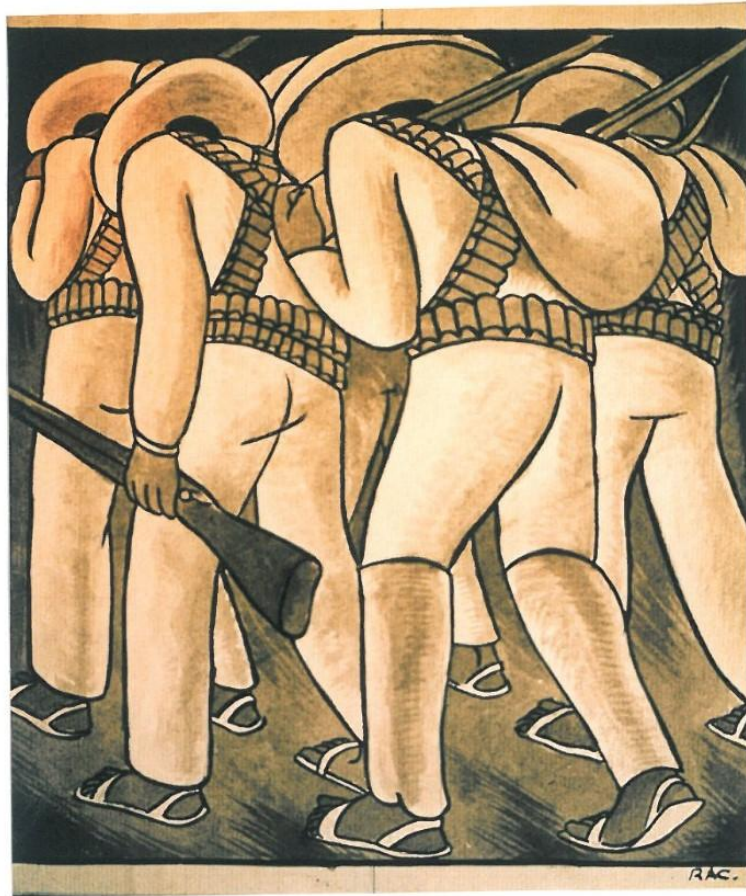
Tinta sobre papel, 55,5 x 46, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



India (Vendedora de flores), 1927
Grabado en madera, 19 x 12, proyecto portada para *Horizonte*, Col. Fernando Leal
Audirac, México.



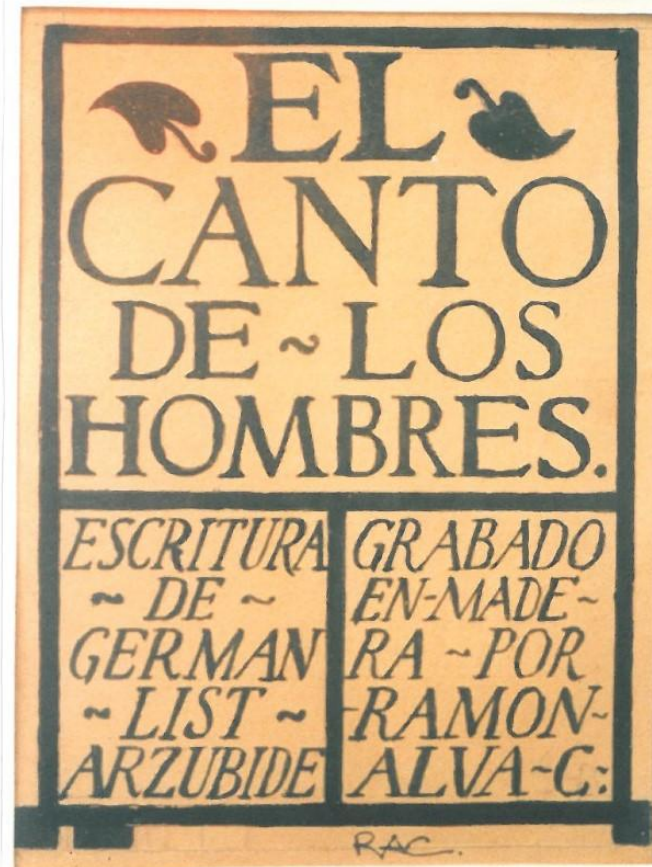
Francisco I. Madero, 1926
Tinta sobre papel, 31,5 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Revolucionarios (portada para Horizonte, N° 8), 1926,
Aguada, 24 x 22, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Revolucionario con sarape (proyecto portada para *Horizonte*), 1926
Aguada, 23,8 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



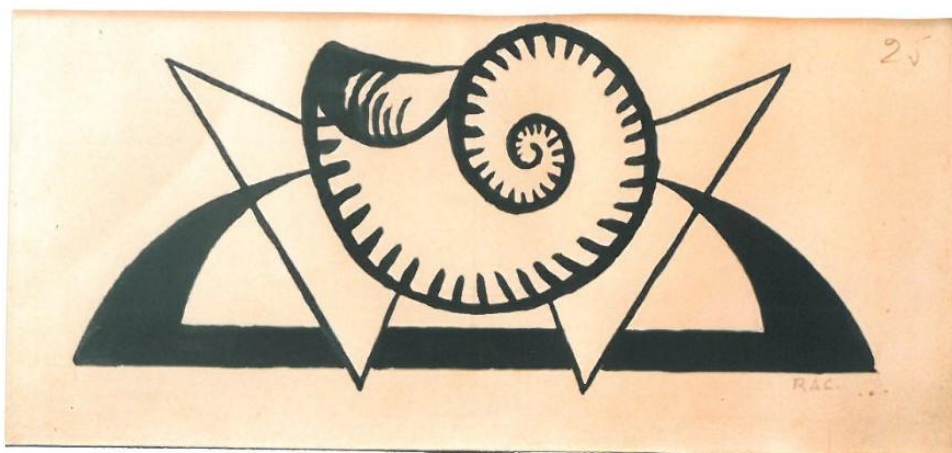
El crucificado (Ilustración para "El Canto de los Hombres"), 1926
Grabado en madera, Publicado en *Horizonte* n° 4.

Lámina 67



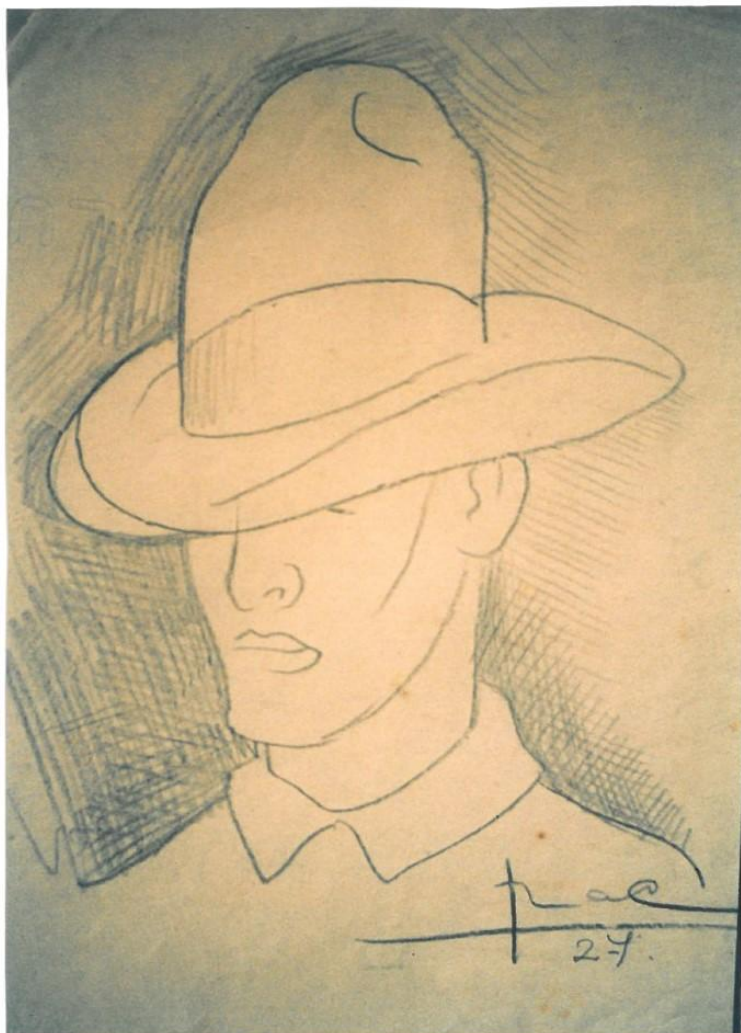
La maestra, 1927

Grabado en madera, 24 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

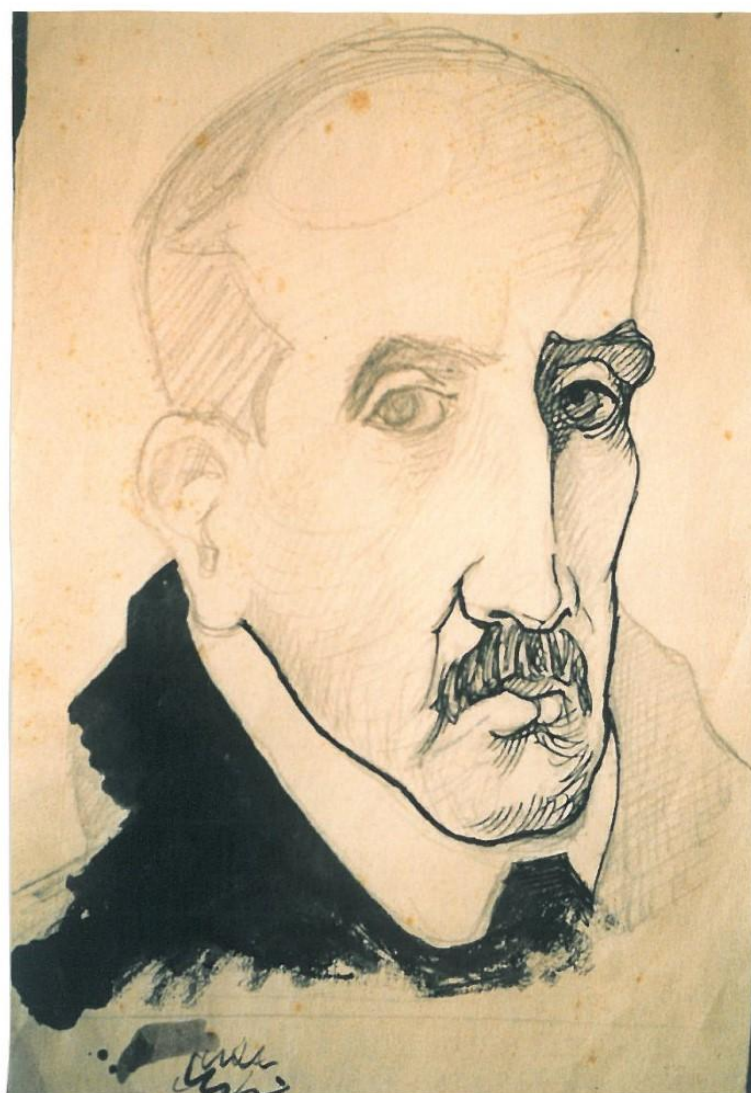


Composición caracol, 1927
Tinta sobre papel, 9 x 19, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 69



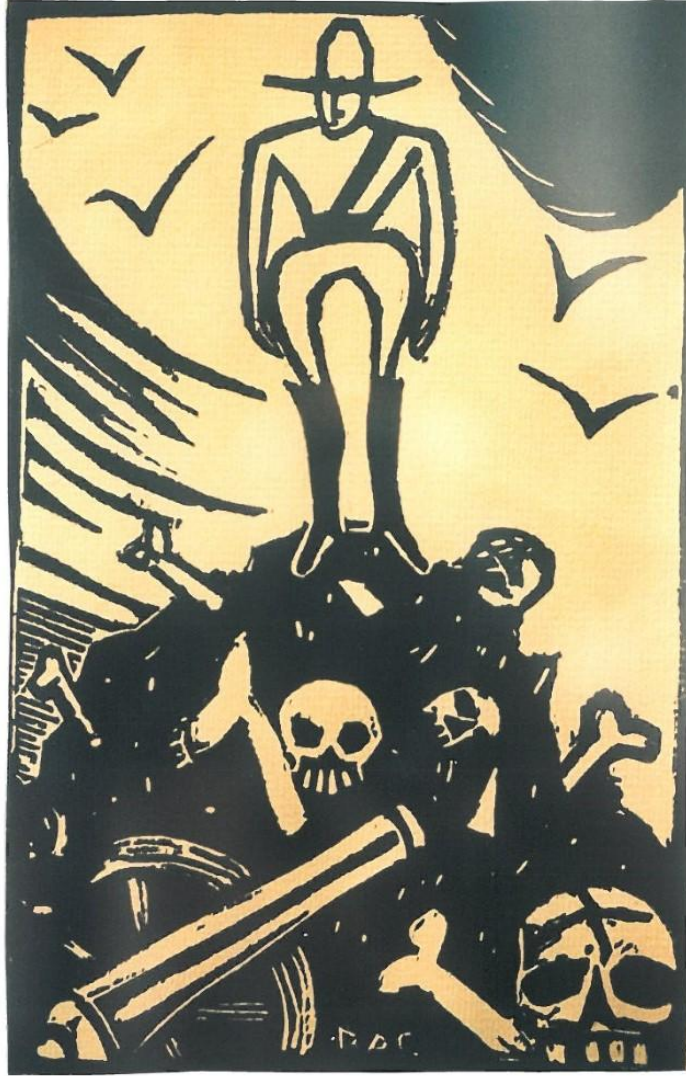
Veracruzano, 1927
Lápiz sobre papel, 28 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Don Luis de Góngora y Argote, 1927
Proyecto ilustración para *Horizonte*, tinta sobre papel, 22 x 14,5, Col. Familia Alva de la
Canal Hernández, México.



Paisaje imaginario, 1927
Tinta sobre papel, 42 x 53, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

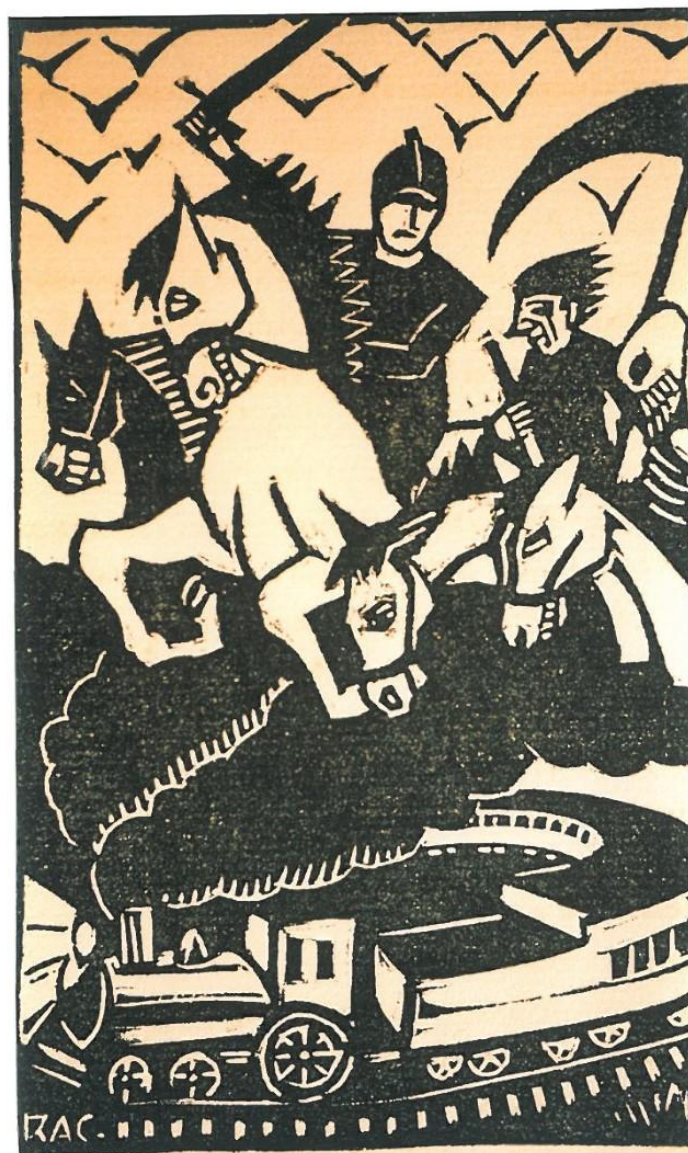


Matanza (general en jefe), 1927
Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



El tío Sam, 1927

Tinta sobre papel, 22,3 x 14,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

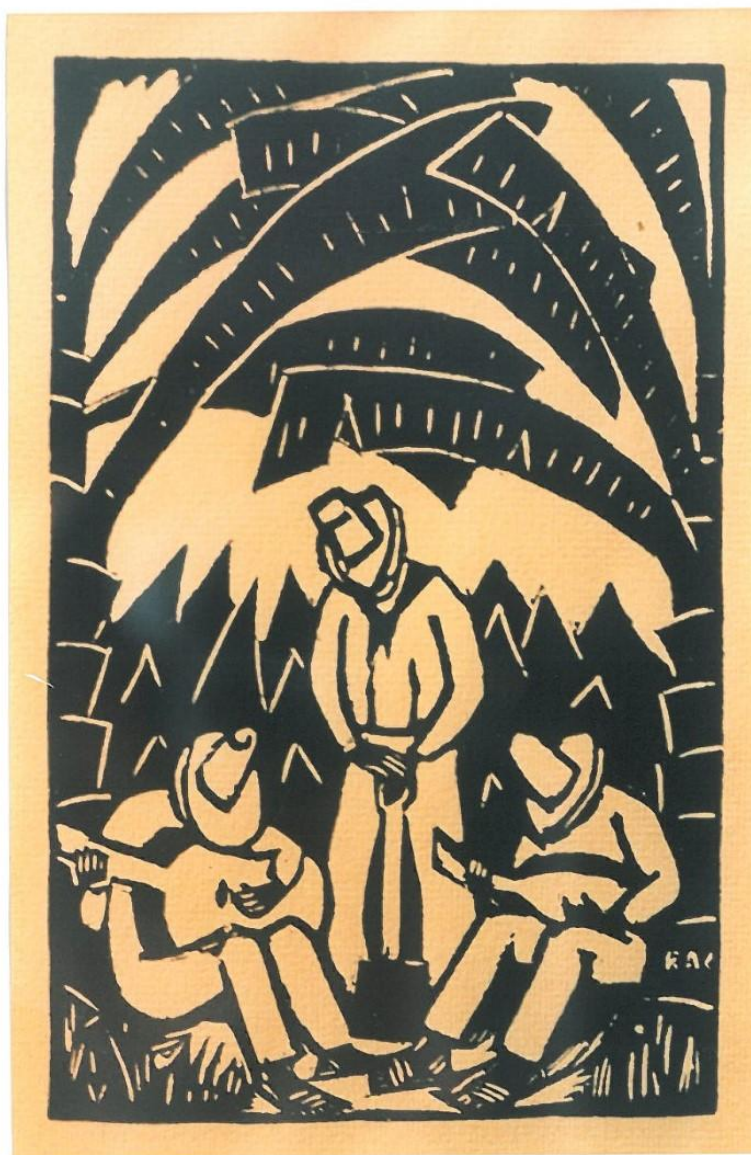


Los cuatro jinetes del Apocalipsis, 1927
Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la canal Hernández, México.



Los loros, 1927

Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

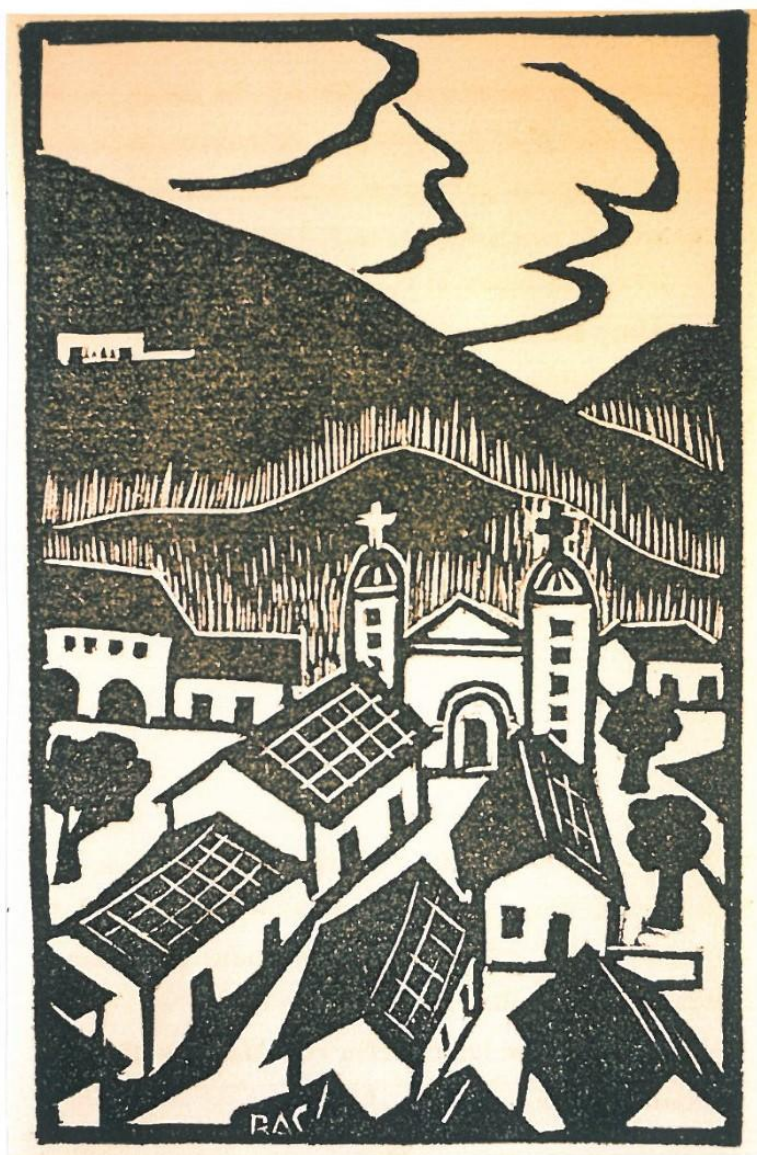


La jarana (Guitarristas), 1927
Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Arpista, 1927

Grabado en madera, 16.7 x 10.5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Tepetate, 1927

Grabado en madera, 24 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



La iguana, 1927
Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Adolfo Castañeda, México.



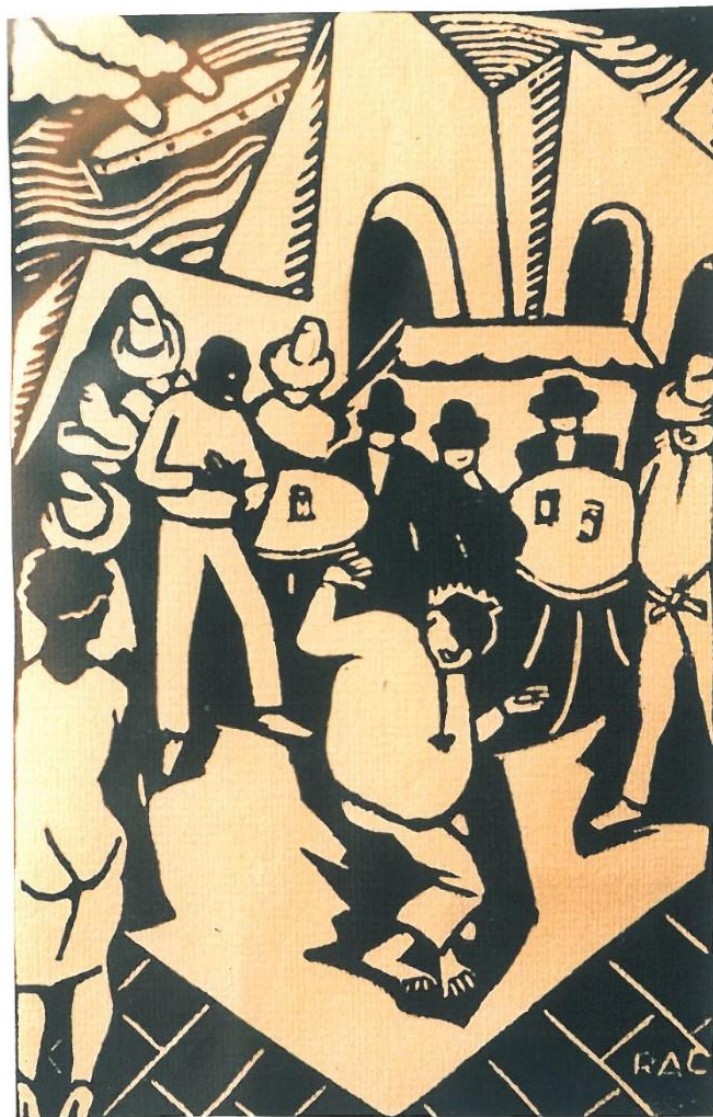
La luna enchapopotada, 1927

Grabado en madera, 24 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



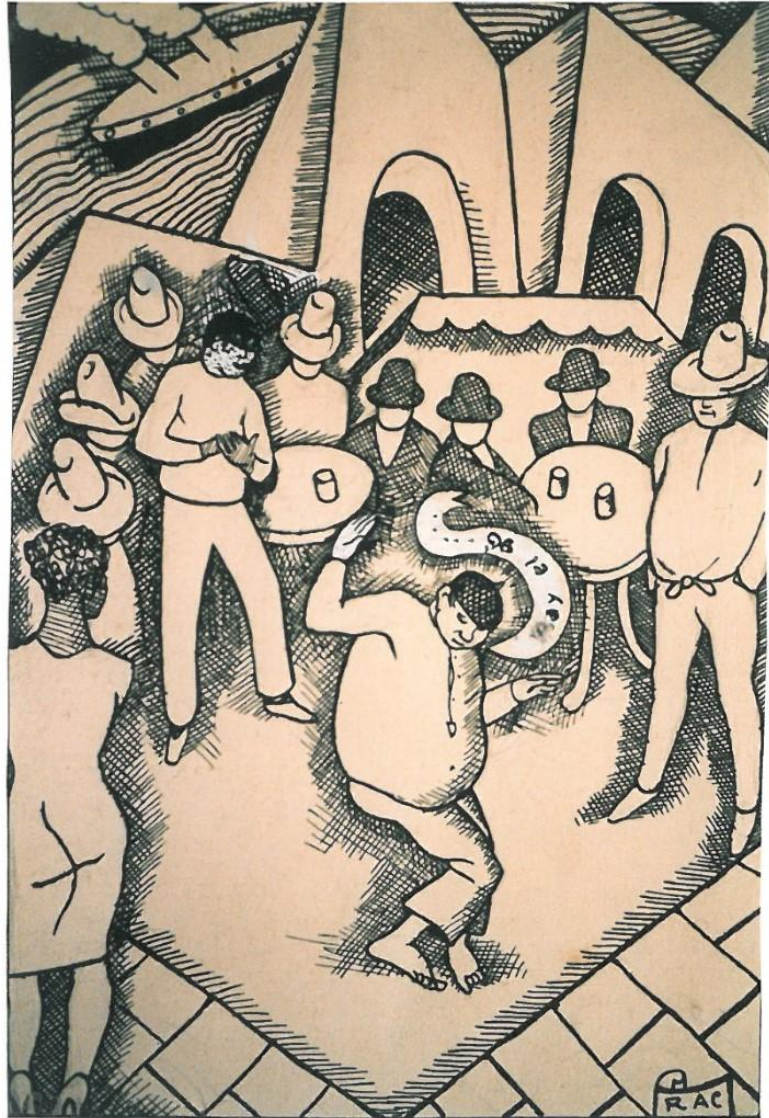
La luna enchapotada, 1927

Tinta sobre papel, 23,5 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



La rumba, 1927

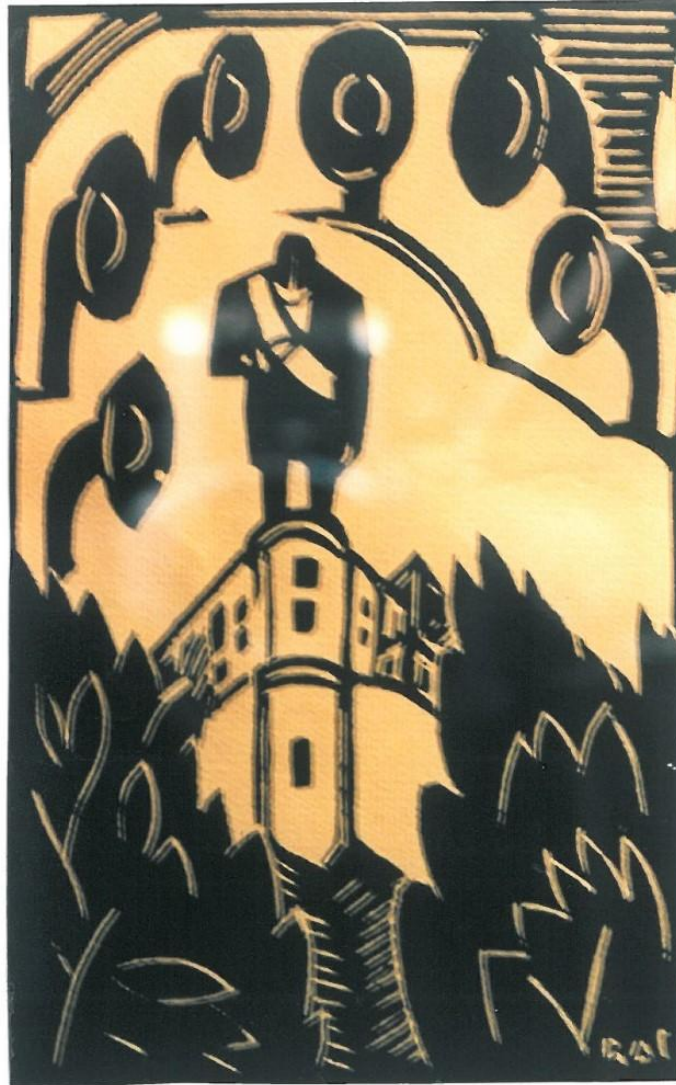
Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



La rumba (proyecto para grabado), 1927
Tinta, 20 x 15, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



El puerto, ilustración para *Panchito Chapopote*, 1927
Tinta sobre papel, 22,5 x 19,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Discurso (Chapultepec), 1927

Grabado en madera, 16.7 x 10.5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

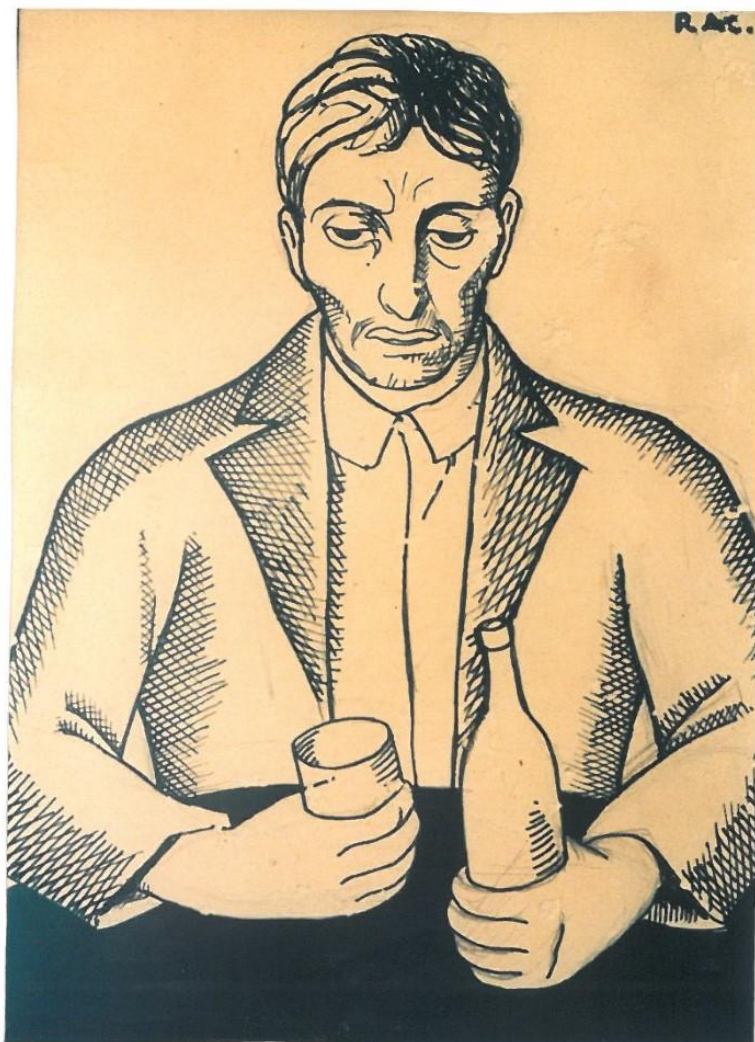


Las potencias navales, 1927
ilustración para *Panchito Chapopote*, Grabado en madera, 16,7 x 10,5, Col. Familia Alva
de la Canal Hernández, México.



La costurera, 1927

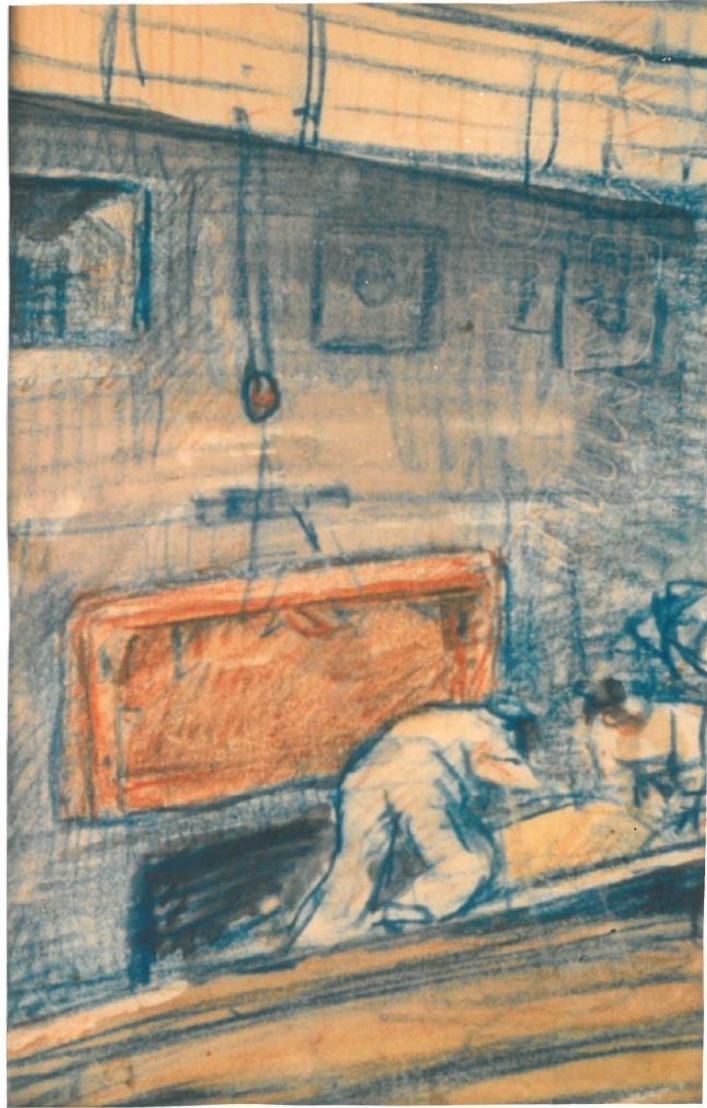
Tinta sobre papel, 19,5 x 13,7, Col. Familia Alva de la Canal Hernández.



El alcohólico, 1927

Tinta sobre papel, 25 x 16, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 90



Estibadores de Veracruz, 1927

Lápices de color sobre papel, 19,5 x 14, Col. Familia Alva de la Canal Hernández,
México.

Lámina 91

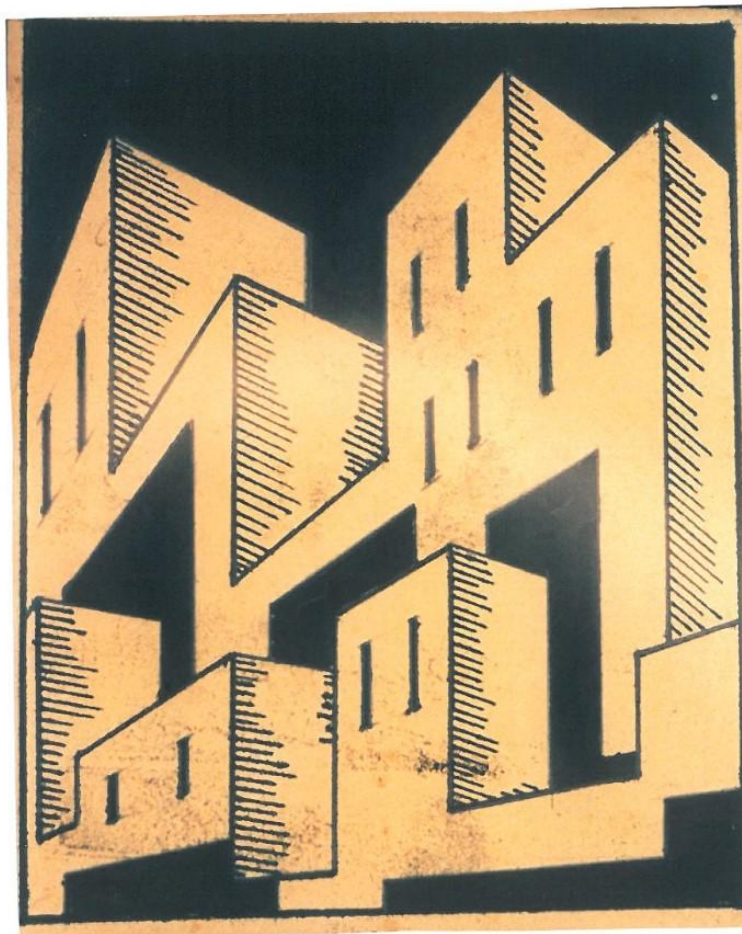


Cortando caña, 1927

Tinta sobre papel, 20 x 18, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

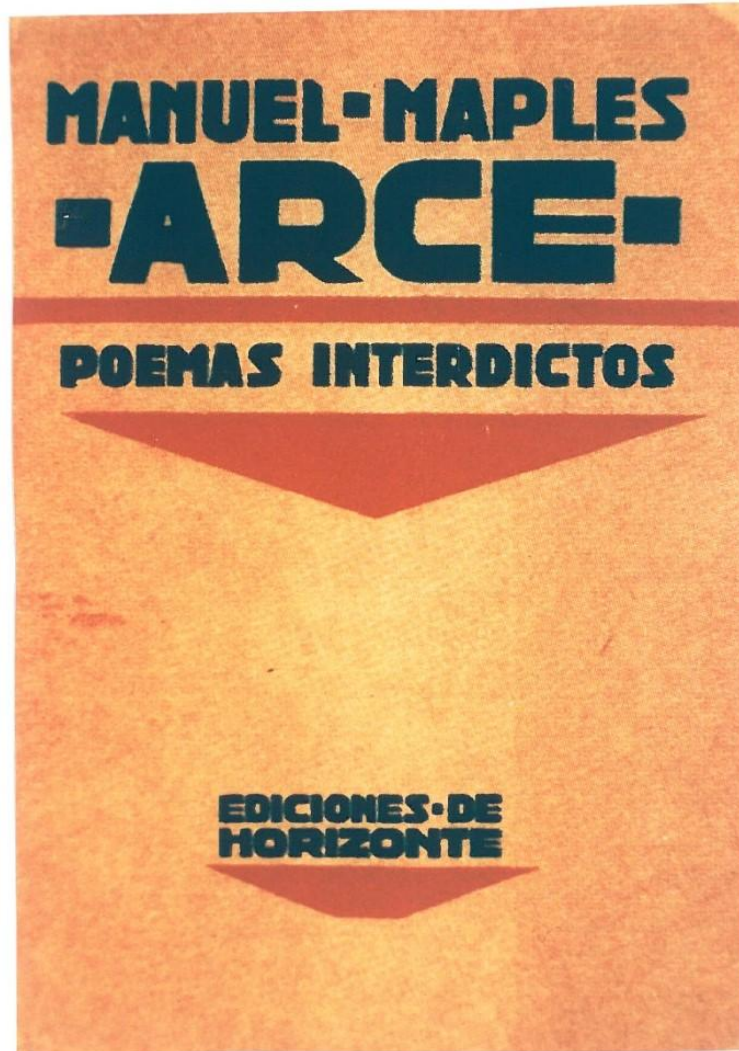


La ventana, 1927,
Tinta sobre papel, 32 x 40, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Ciudad, 1927

Dibujo a la tinta, proyecto para xilografía, 25 x 16, Col. Familia Alva de la Canal
Hernández, México.



Cubierta para *Poemas interdictos*, 1927
Ediciones *Horizonte*, Xalapa.

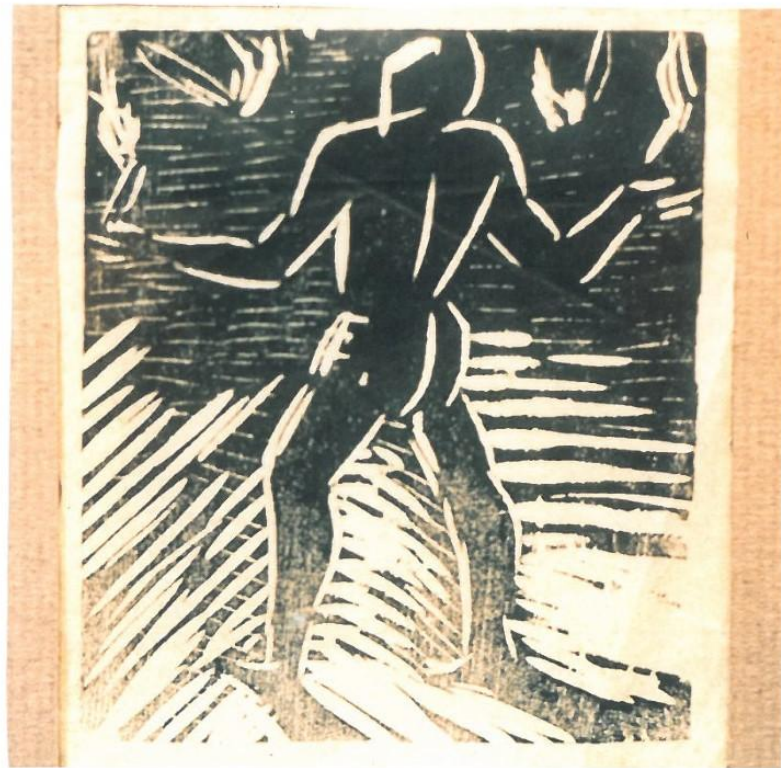


Portada para la revista ¡30-30!, 1928
¡30-30! Órgano de los pintores de México, núm. 2, México, 1928.



Cubierta para la revista *América*, 1928
tomo I, julio, Col. MUNAL, INBA, México.

Lámina 97



El malabarista, 1928

Grabado en madera, 9 x 8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 98



En el café, 1928

Carbón sobre papel, 32,8 x 25, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



El clero contra el pueblo, 1928
Tinta sobre papel, 21 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



El clero en la Academia, 1928

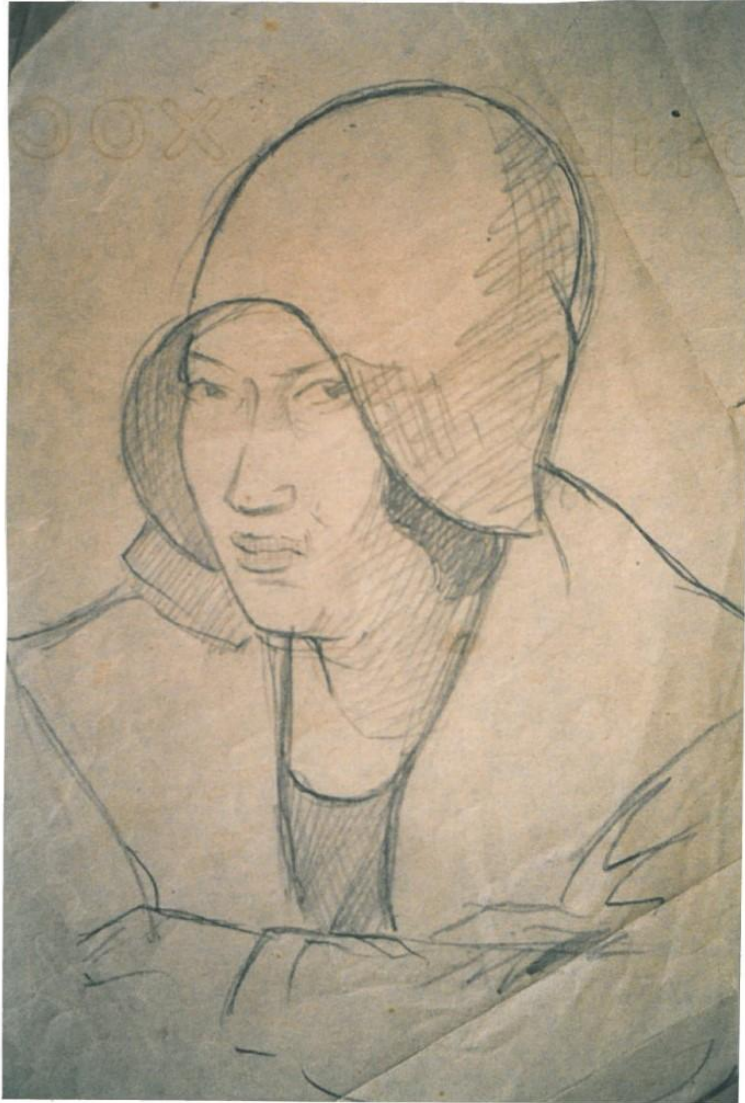
Grabado en madera, 23.5 x 39, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 101



Paisaje 30-30, 1928

Gouache con plantilla sobre papel, 31 x 35, Col. Familia Alva de la Canal Hernández,
México.



Apunte, 1928

Lápiz sobre papel, 21,5 x 14, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

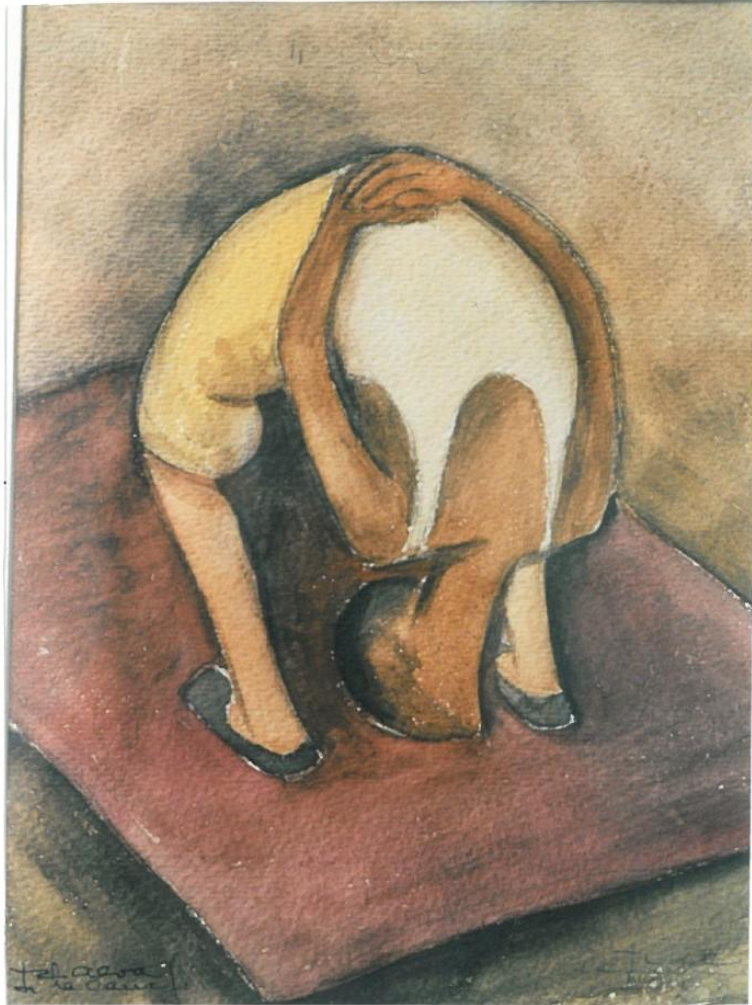


El guardagujas, 1928
Lápiz sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



*Membrete del grupo ¡30-30!, 1928
xilografía, Col. Familia Alva de la Canal Hernández.*

Lámina 104

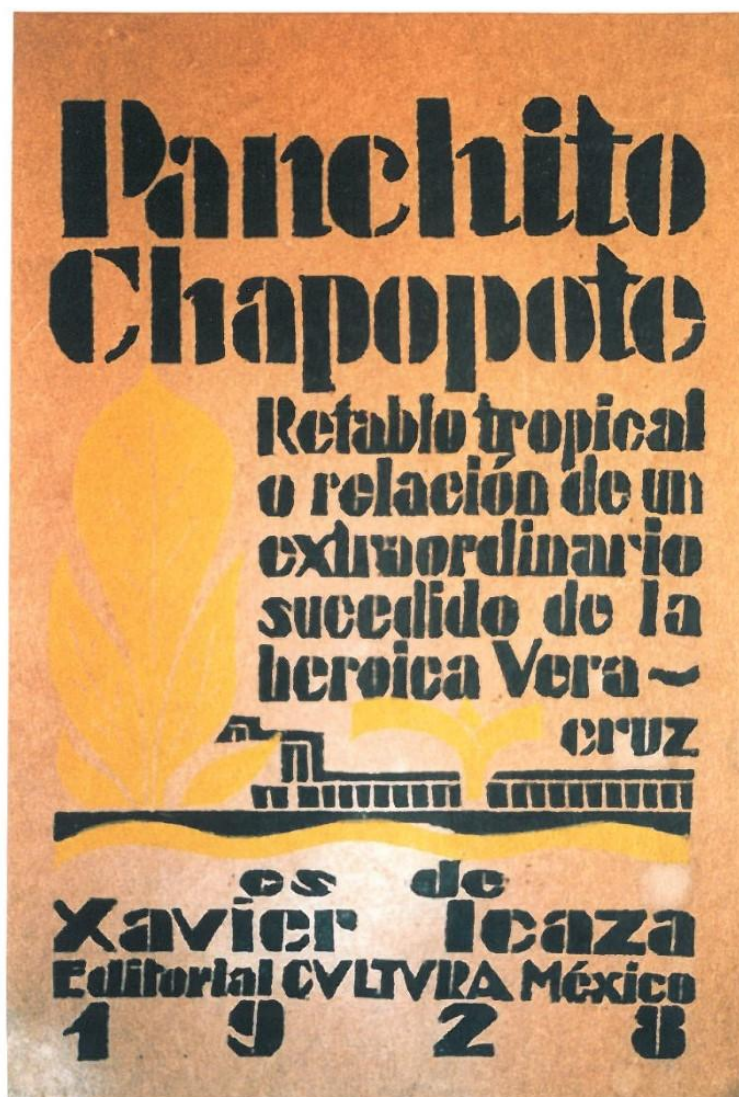


El malabarista, 1928
Grabado en madera, 9 x 8, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Apuntes, 1928

Lápiz sobre papel, 28 x 21,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Portada del libro Panchito Chapopote, 1928
Grabado en madera, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



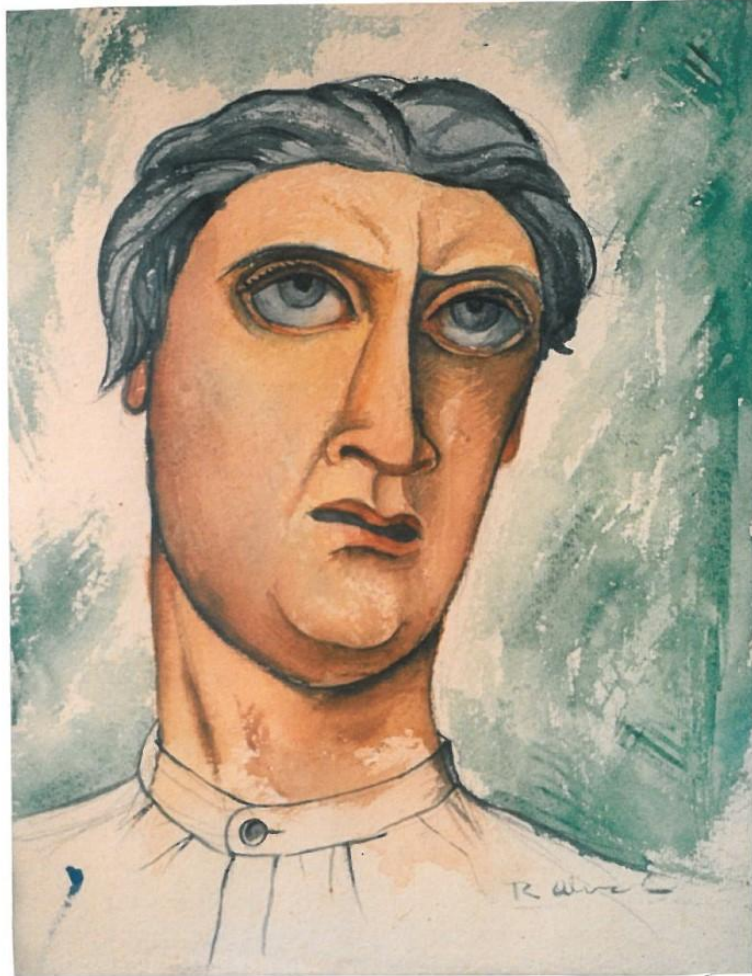
El cantar de Chaneque, 1961

Tinta sobre papel, 25 x 16,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Gran calibre, 1928

Tinta sobre papel, 24,8 x 37, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Personaje, 1928, Acuarela sobre papel, 47 x 39, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 110



Vendedor de jarros, 1929

Pochoir, 36,3 x 29, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 111



La venta, 1929

Acuarela sobre papel, 37 x 40,5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 112



En el café, 1928

Carbón sobre papel, 32,8 x 25, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

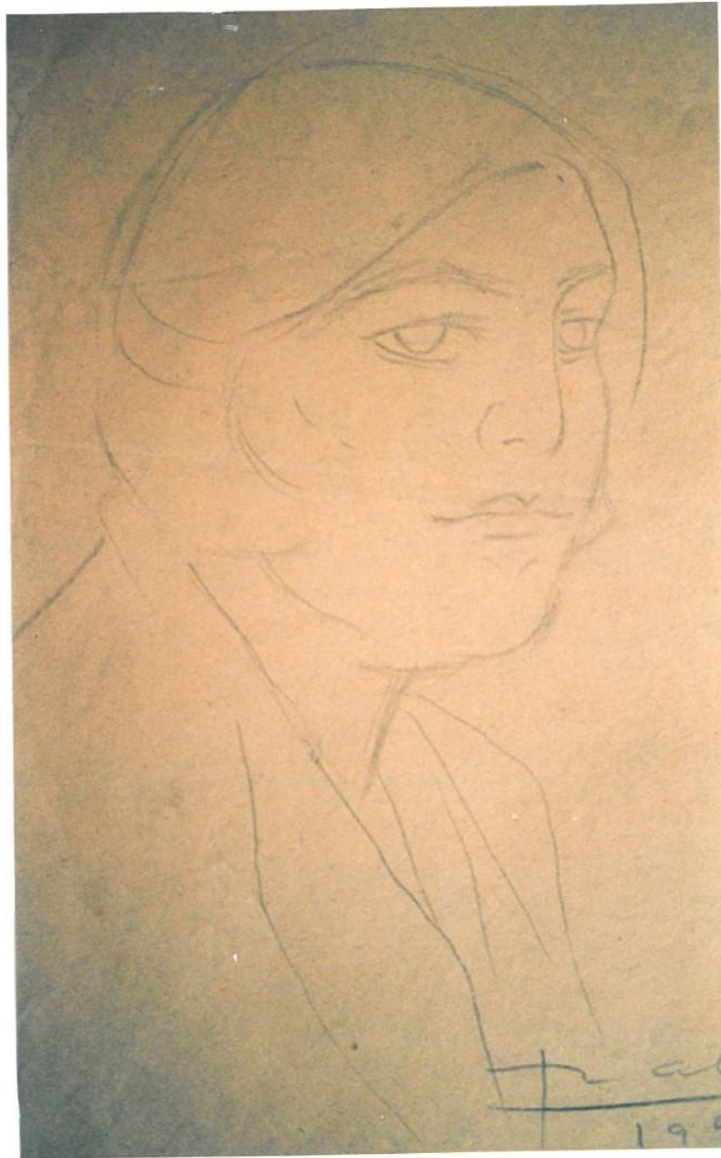
Lámina 113



Hombre en el café, 1930

Lápiz sobre papel, 19,6 x 17, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 114



Apunte de mujer en el café, 1930
Lápiz sobre papel, 28 x 22, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 115



Personaje del café, 1930

Acuarela sobre papel, 35 x 24, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

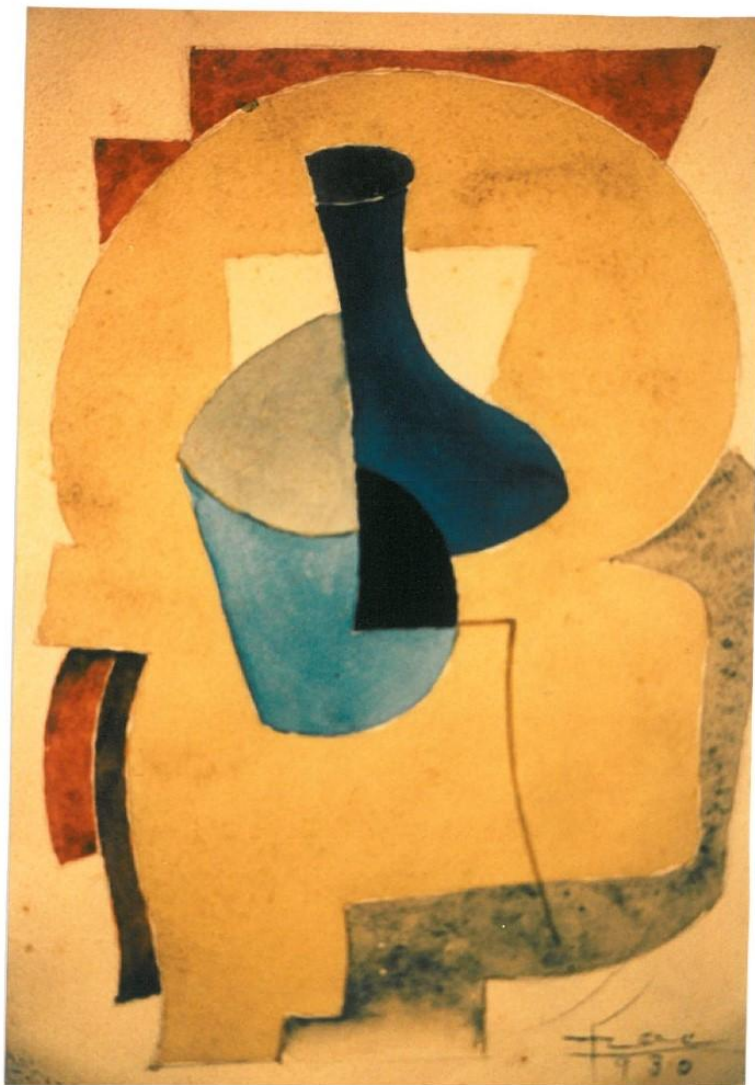
Lámina 116



El poeta, 1930

Tinta y Gouache sobre papel, 44 x 31, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 117

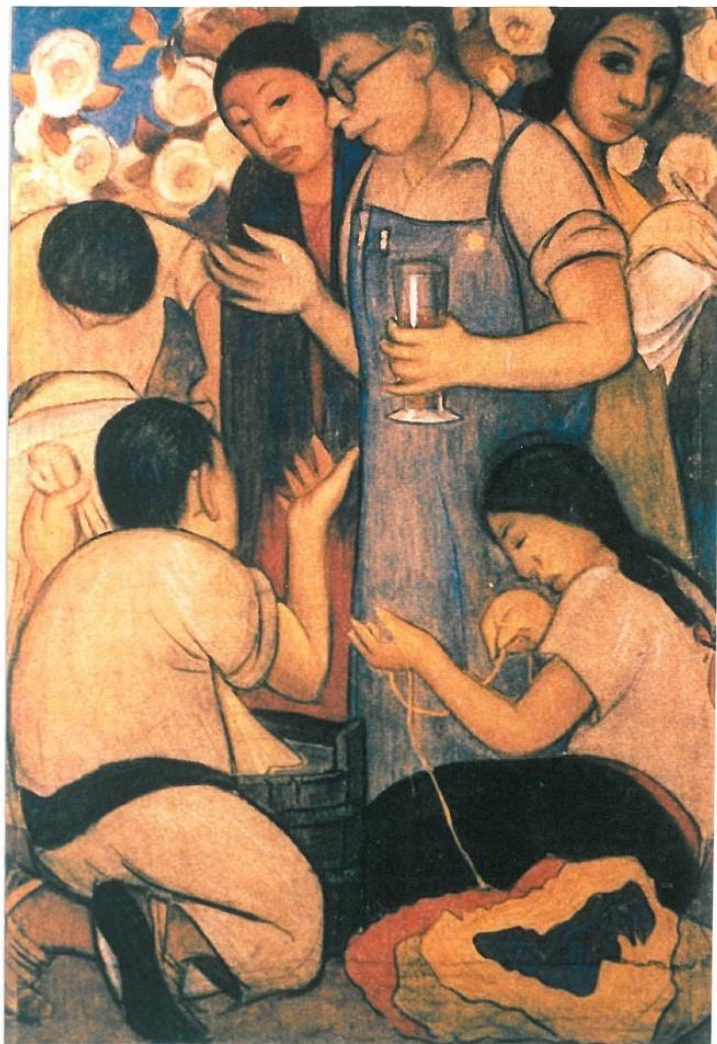


Botella azul, 1930
Acuarela al papel, 28 x 21, Col. Familia Alva del Canal Hernández, México.



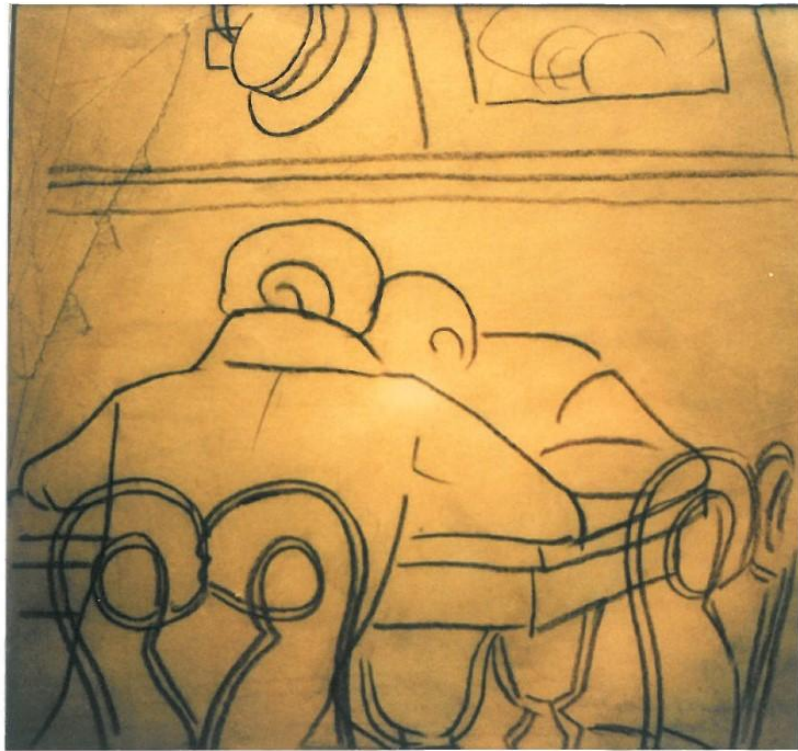
Tomando café, 1930

Acuarela sobre papel, 36 x 26, Col. Xavier Escobedo y Escobedo, México.



Proyecto cartel para *Misión cultural*, 1928 Ca.
lápices sobre papel, 1,42 x 85, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 120



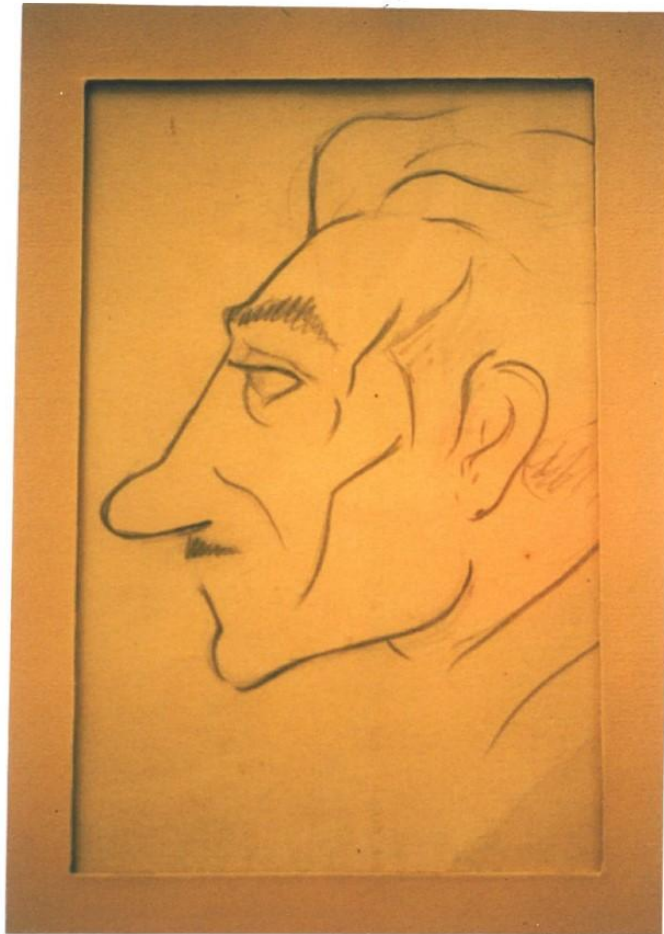
En el café, 1930

Carbón sobre papel, 21 x 21, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 121



Apunte del café, 1930
Carbón sobre papel, 20.2 x 21.5, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Autorretrato, 1925 (ca)
lápiz sobre papel, Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.

Lámina 123



Estudios Fisonómicos, s/f
Tinta sobre papel, , Col. Familia Alva de la Canal Hernández, México.



Portada para *Horizonte*, núm. 7, octubre 1926
Xalapa.



Portada para Horizonte, N° 8, noviembre 1926.
Col. CENIDIAP INBA, México.



Cabecera de la revista *Horizonte*, núm 7, octubre 1926.

HORIZONTE
REVISTA MENSUAL DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA
Director: GERMAN LIST ARZUBIDE, APARTADO POSTAL NUM. 71
JALAPA, VER., REPUBLICA MEXICANA

Publicará artículos, comentarios, críticas de los mejores autores internacionales y del país, sobre ciencias, artes, cuestiones sociales y políticas que sean de actualidad y de interés.
Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario.
Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones. Interesará a todos. Preocupará a muchos.

ESTE NUMERO CONTIENE:

Notas Editoriales: El Prestigio Internacional de Veracruz.—La Educación del Pueblo y los Grandes Peñónes.—Sobre la Escuela del Militarismo.—Temas de Educación: La Instrucción Pública y la Educación Soviética, por A. Lunatcharsky.—Páginas de Lucha Social: La Venganza de Minerva, por el Lic. Jesús Urzúa.—Páginas del Descubrimiento: El Día de la Partida, por Emilio Castelar.—Civilización Americana: El Popol-Vuh.—La Alborada del Optimismo, por J. Castellanos.—Camino Veracruzano.—Muestrario de Mujeres, por Arqueles vela.—Ciudad número 1, por German List Arzubide.—Ciencia Nueva: Sobre el "Saber y la Cultura", de Max Scheler, por Samuel Ramos.—Ingeniería y Mecánica: Hornos de Fusión para la Fabricación de Vidrios, por el Ing. Dr. W. Friedmann.—Para los Agricultores: Sugerencias y nuevas Actividades.—Notas, Libros y Revistas.—Caxamal.—Ilustraciones de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez.—Fotografías de Edward Weston.

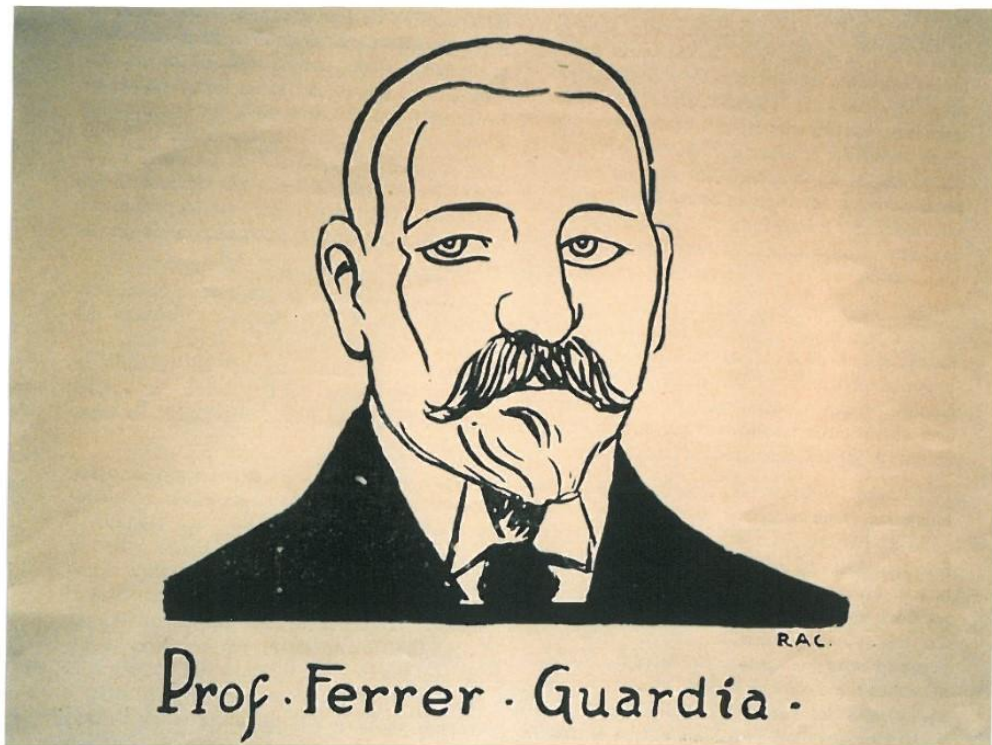
CONDICIONES DE SUBSCRIPCION

EN LA REPUBLICA:		EN EL EXTRANJERO:	
Por un año	\$ 3.00	Por un año	\$ 6.00
Un semestre	1.50	Un semestre	3.00

No se devuelven originales aunque no se publiquen. Esta Revista sólo publica las colaboraciones solicitadas.

TIRO DE ESTE NUMERO: 10.000 EJEMPLARES

Primera página e índice de la revista *Horizonte*, núm 7, octubre 1926.



Ferrer y Guardia, Ilustración para *Horizonte*, núm. 7, octubre 1926.



El día de la partida, octubre 1926
ilustración para *Horizonte*, núm 7, Col. CENIDIAP (INBA), México.



Ilustración para "Muestrario de mujeres VII. Mujer para veranear", octubre 1926 en *Horizonte* núm 7, Col. CENIDIAP (INBA), México.



El pico de Orizaba, octubre 1926
ilustración para *Horizonte* núm 7, Col. CENIDIAP (INBA), México.



Puño (sin título), noviembre 1926
ilustración para *Horizonte*, núm. 8, Col. CENIDIAP (INBA), México.

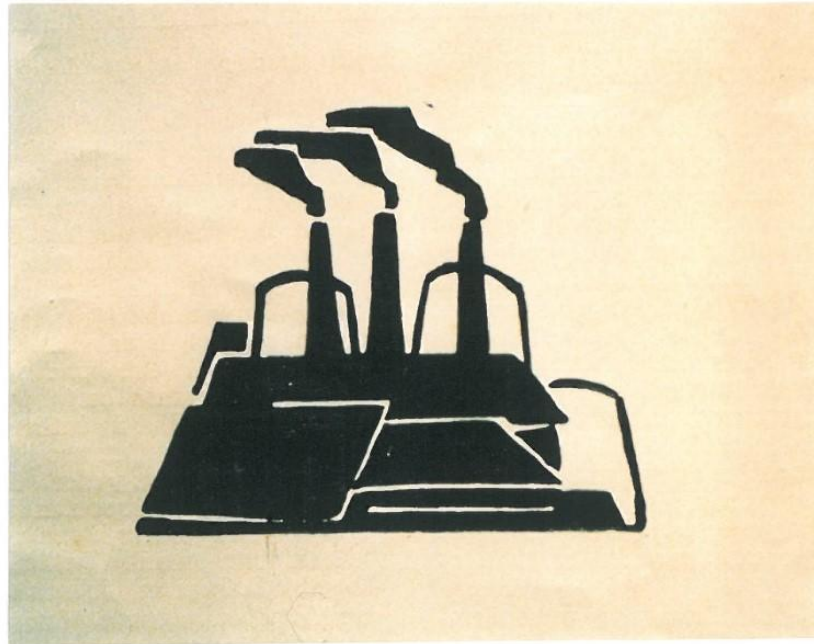


Ruleta (sin título), noviembre 1926
ilustración para *Horizonte*, núm. 8, Col. CENIDIAP (INBA), México.

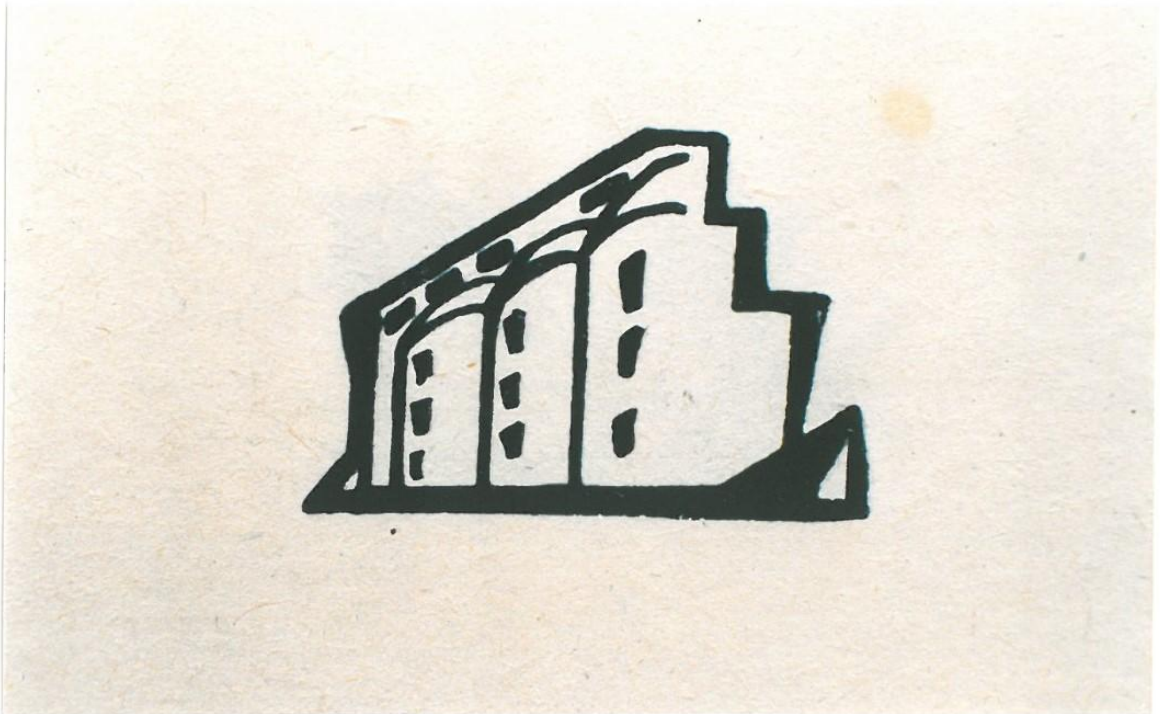


Ilustración para “¡Oh ciudad infantil!”, agosto, 1926
ilustración para *Horizonte* núm 5, Col. CENIDIAP (INBA), México.

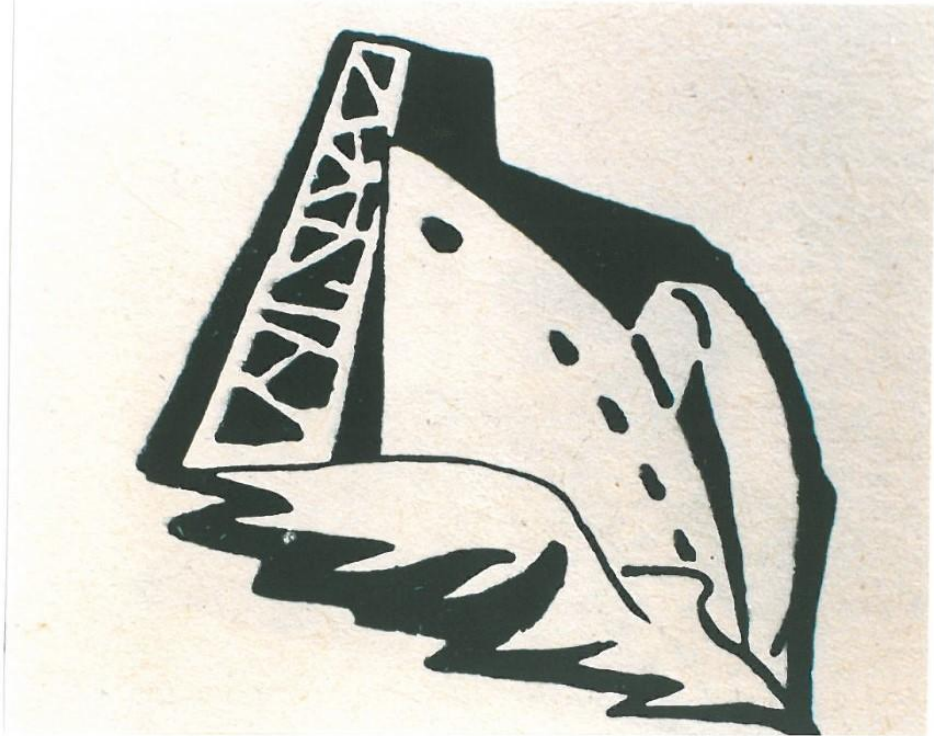
Lámina 135



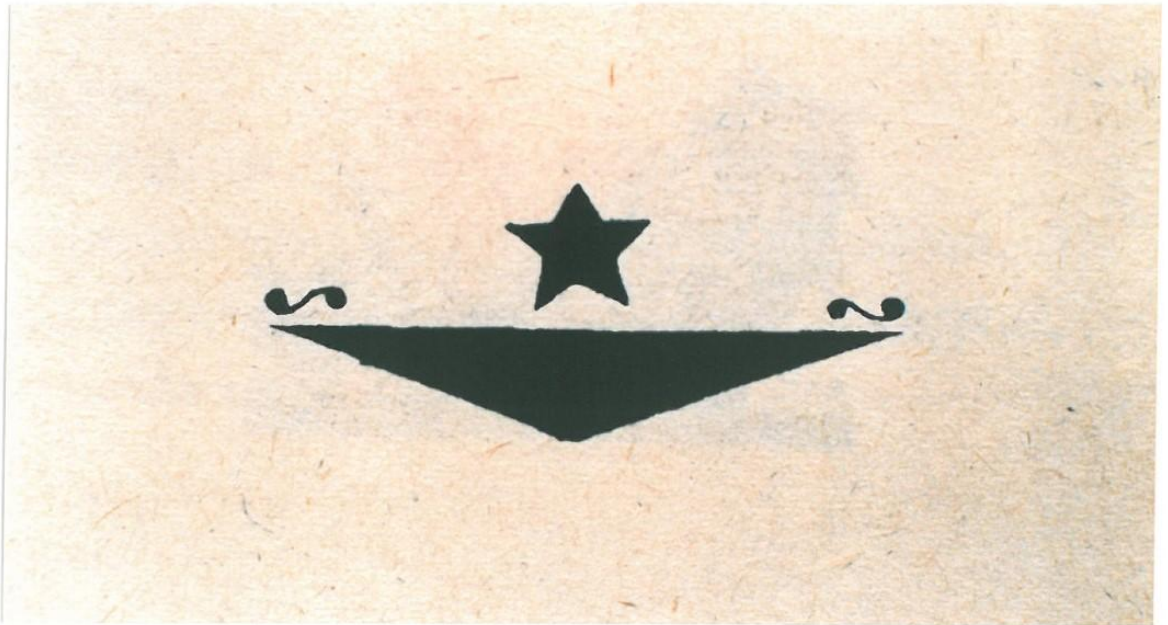
Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.



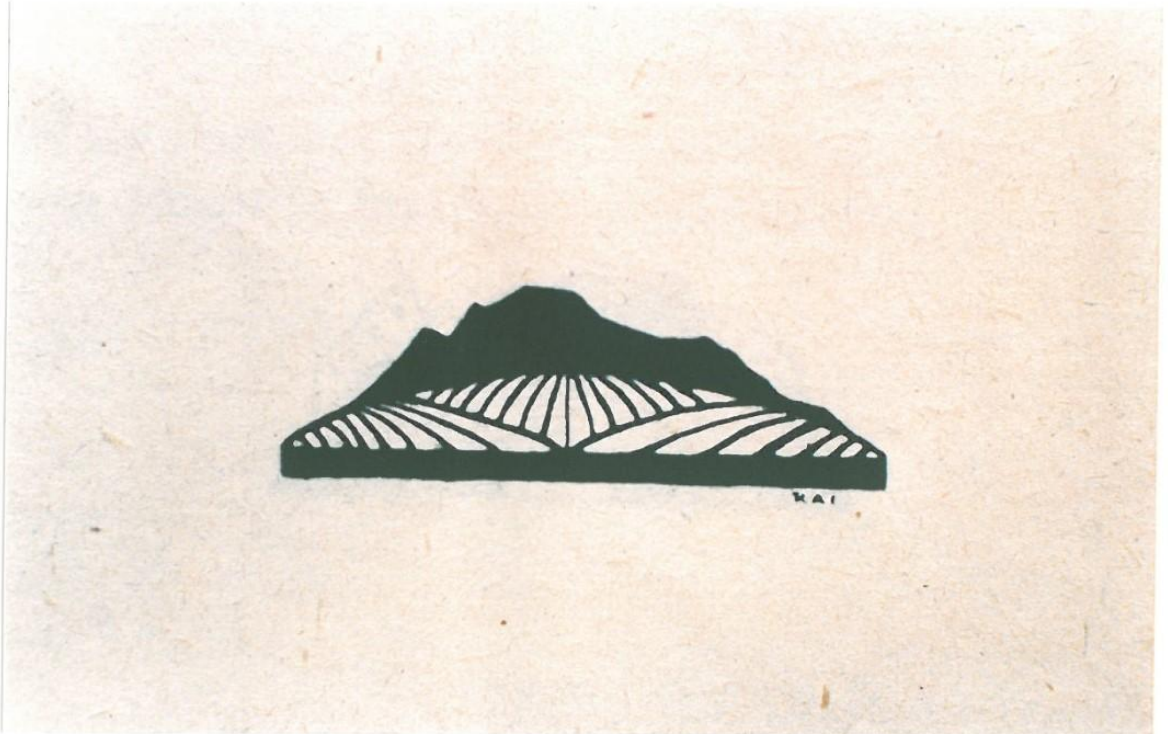
Viñeta para *Horizonte*.

Lámina 139

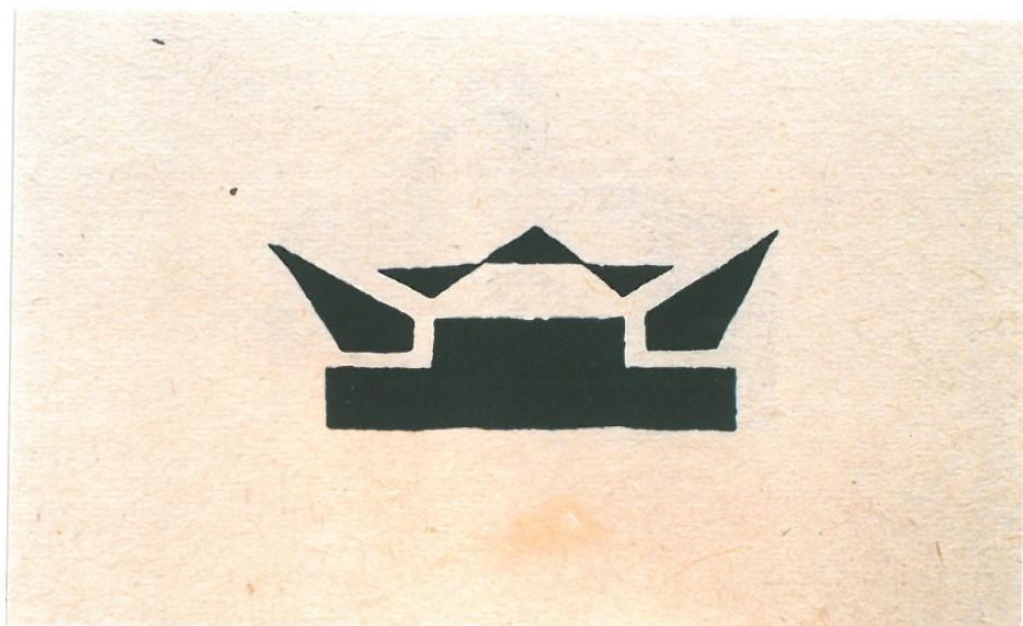


Viñeta para *Horizonte*.

Lámina 140

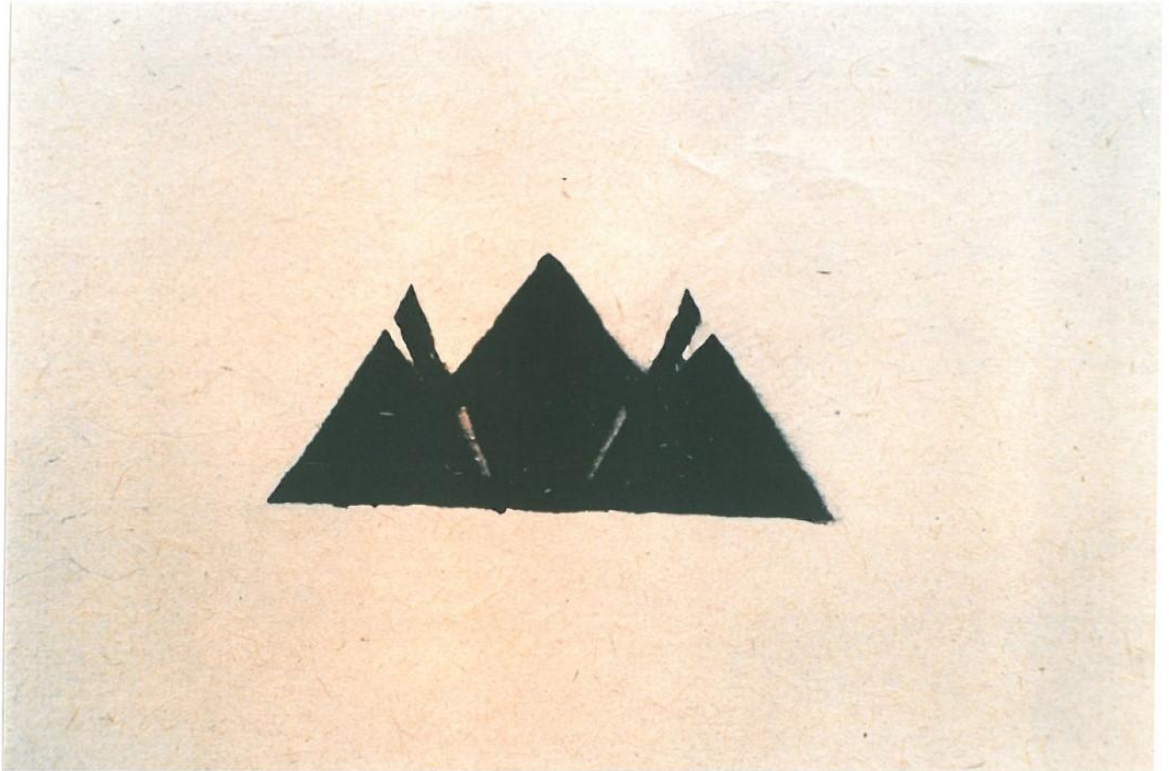


Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.

Lámina 142



Viñeta para *Horizonte*.

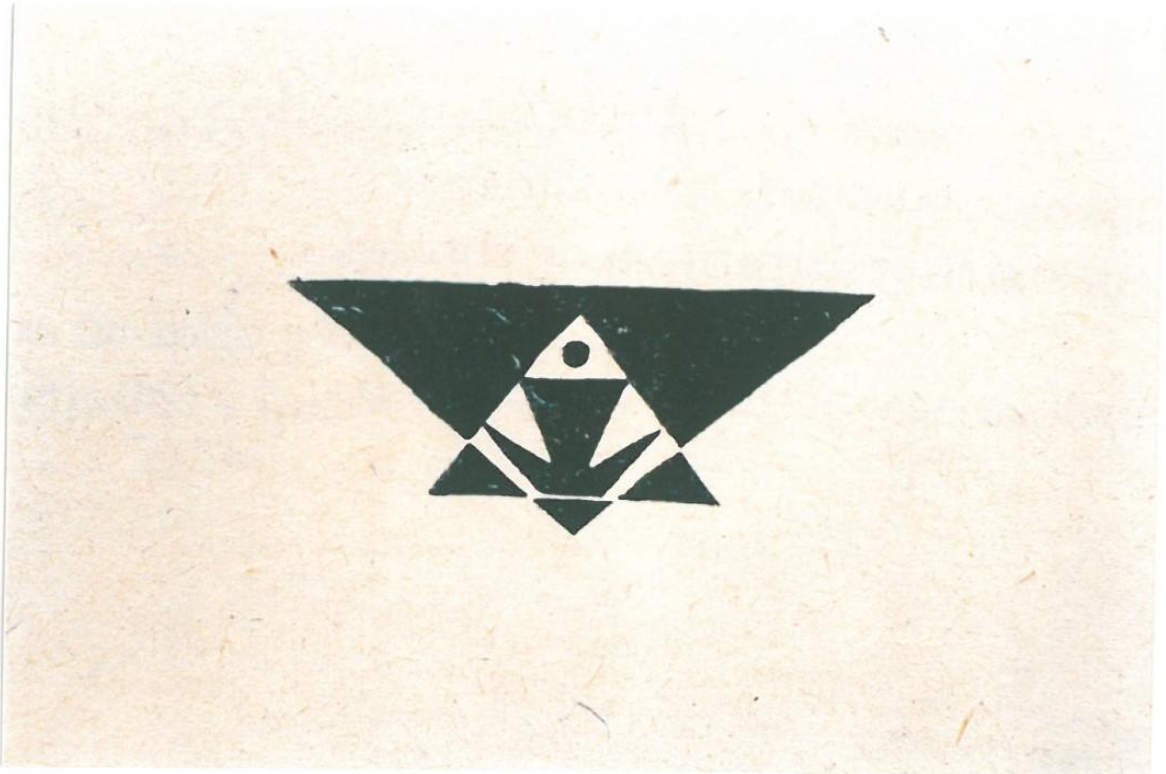


Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.

Lámina 145



Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.



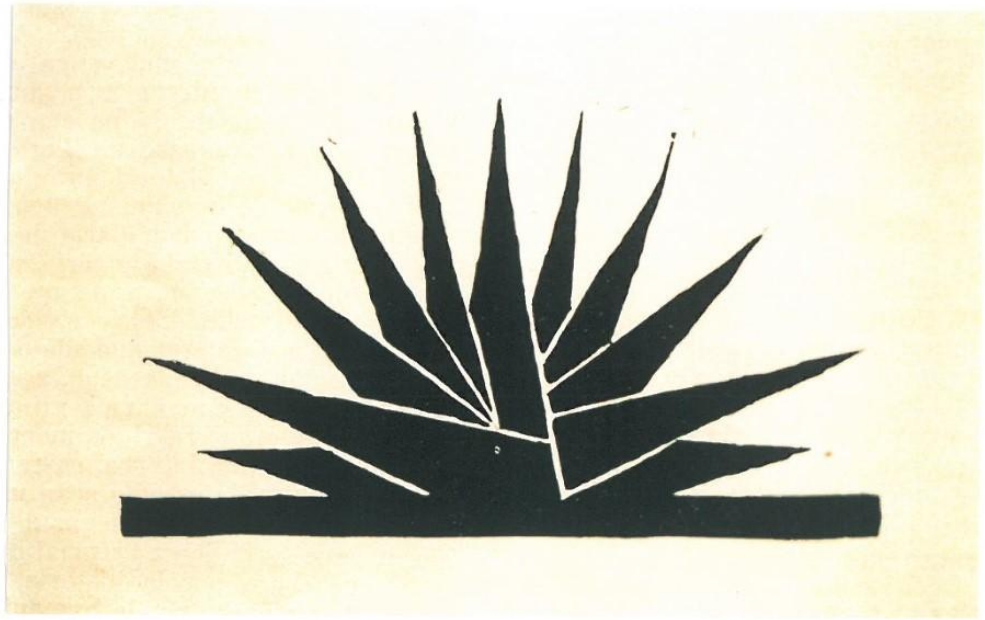
Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.



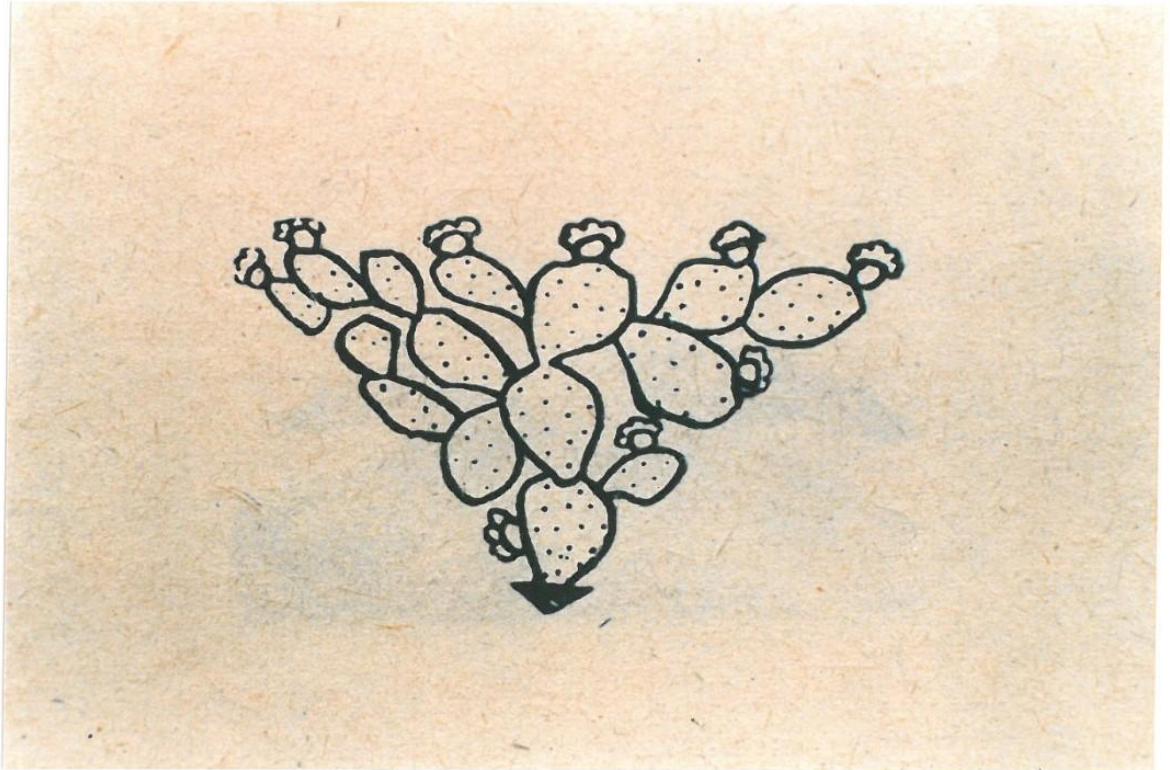
Viñeta para *Horizonte*.



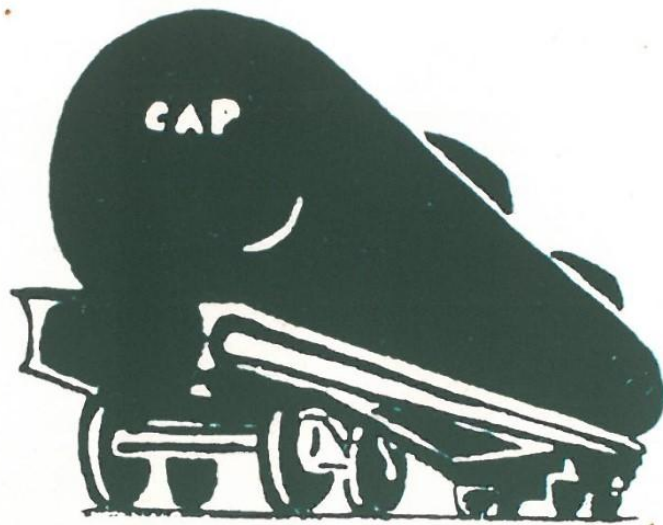
Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.



Viñeta para *Horizonte*.

Conclusiones.

Nuestra investigación tuvo por objeto la producción de un grupo de artistas mexicanos vinculados a un movimiento literario, el Estridentismo, durante la década de los veinte. Como tal movimiento literario, el Estridentismo había sido estudiado. Schneider llevó a cabo en 1970 una minuciosa reconstrucción de su historia, detectó las influencias de los principales grupos de la vanguardia europea, rescató un material lleno de sugerencias y de pistas acerca de las circunstancias históricas que determinaron la evolución y el destino final del movimiento y propuso una “Introducción a la conclusión” –así titulaba el capítulo de conclusiones de su libro– en la que dejaba abiertas algunas líneas de interpretación del extraordinario acopio de materiales que había llevado a cabo. Entre estas propuestas figuraba la de investigar la producción plástica estridentista y su influencia en el arte mexicano de la década. Nuestra investigación comenzó por recoger el testigo lanzado por Schneider: se trataba de estudiar la obra realizada por los artistas comprometidos con el grupo, en primer término las ilustraciones para los libros, carteles, poemas y revistas estridentistas y, por extensión, el conjunto de la obra producida por estos artistas durante el período de actividad del Estridentismo. Establecida esta primera delimitación del objeto, se nos planteaba un problema teórico que podría formularse en los siguientes términos: ¿era posible hablar de un arte estridentista?, ¿podíamos calificar a Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y a Fernando Leal de “pintores estridentistas”?, ¿fue el Estridentismo un movimiento artístico?, ¿habríamos de recurrir a la fórmula retórica “El Estridentismo y las artes plásticas”? Se trataba en definitiva de determinar el grado de compromiso de estos artistas con el movimiento estridentista, habíamos de decidir si lo correcto era hablar de una influencia de la poesía estridentista en una serie de pintores, de una colaboración esporádica y circunstancial o de un grupo más o menos cohesionado e identificado con los presupuestos estéticos e ideológicos estridentistas.

Sobra decir que nuestra hipótesis de partida era que efectivamente podíamos hablar de una plástica estridentista y que, por tanto, la historia del arte mexicano de los años veinte debía reservar un hueco para este movimiento y explicar

consecuentemente su relación con el conjunto de la producción artística del período. Se imponían, por tanto, dos tareas específicas: de un lado, era necesario establecer cuáles serían los principios estéticos comunes al estridentismo poético y al artístico, por otro, habíamos de reconstruir la historia del arte estridentista. Dado que el estridentismo literario es reconocido como el único movimiento mexicano genuinamente vanguardista, nuestra hipótesis de partida era que la existencia de una plástica estridentista obligaba a reformular la historia del arte mexicano contemporáneo para incluir un capítulo titulado “El arte de vanguardia en México: el Estridentismo”.

En relación al primer asunto, y dada la escasa producción teórica de los artistas del grupo era necesario acudir a los manifiestos y poemas estridentistas para reconstruir esta ideología estética común. El primer paso no podía ser otro que el de analizar la influencia de las vanguardias europeas en el Estridentismo, fuente principal en la que habrían bebido poetas y artistas. ¿Cuáles eran las influencias determinantes?, ¿podían organizarse éstas en torno a algunos conceptos clave?, ¿cuál fue la fórmula que utilizó Maples para llegar a su *síntesis quintaesencial de la vanguardia*?, ¿se trataba efectivamente de una síntesis o de un *pastiche*, una especie de popurrí caótico e incongruente? En respuesta a estos interrogantes hemos llegado a algunas conclusiones.

El Estridentismo se configura como una síntesis particular de las vanguardias europeas. En primer lugar fue una síntesis hispanoamericana de las mismas forjada a partir de la influencia de esto que, recogiendo la propuesta de Vicente Huidobro, hemos denominado *futurismo americano*. Hemos mostrado cómo el *actualismo* de Maples Arce está en deuda con las lecturas hispanoamericanas del Futurismo de Marinetti: las de Rubén Darío, Armando Vasseur, José Carlos Mariátegui y especialmente Vicente Huidobro. En síntesis, estas lecturas americanas del Futurismo coincidían en la voluntad de relativizar la originalidad de las propuestas de Marinetti recurriendo a la figura de Gabriel Alomar o mostrando cómo la obra de cada uno de ellos había incorporado ya algunas de las novedades que Marinetti pretendía patentar. Todos compartían también la esperanza en que el revuelo futurista contribuyera a la urgente y necesaria renovación de la literatura en castellano. Al ubicarse en esta tradición, el Estridentismo se perfilaba como un proyecto de modernización de la cultura mexicana que intentaba aunar cosmopolitismo y nacionalismo, universalidad e identidad cultural, homologación de la cultura mexicana con las últimas corrientes internacionales y búsqueda de una identidad mexicana e hispanoamericana.

Por otro lado, la síntesis estridentista de las vanguardias fue también vanguardista. En esto Maples se desmarca claramente de los reparos que mostraron Rubén Darío o los postmodernistas mexicanos como Amado Nervo y hace suyo el deseo de renovación radical de Huidobro y Mariátegui. Como creemos haber demostrado, el *actualismo* de Maples no pretendió suavizar el radicalismo de Marinetti, sino, justamente, denunciar la traición de los italianos a la auténtica renovación. En este contexto, la influencia determinante en Maples es la del Creacionismo de Huidobro, figura clave para el abandono de la órbita modernista, para el rechazo de la imitación –cuestión central para comprender el influjo de Maples sobre la pintura mexicana– y cauce fundamental para la difusión de la poesía cubista en Hispanoamérica.

Pero si la influencia de Huidobro fue determinante no podía serlo menos la del Ultraísmo, un movimiento que el poeta chileno siempre consideró una mala derivación de su Creacionismo. Dejando a parte el problema de las relaciones entre Huidobro y el Ultraísmo, hemos destacado los rasgos comunes entre ambos para desvelar el sentido último de su influencia en el Estridentismo. Hemos defendido la tesis de que, gracias al contacto de Maples con los círculos ultraístas madrileños y a partir de la publicación de su poema “Esas rosas eléctricas” en *Cosmópolis*, el Ultraísmo fue la vía directa de penetración de la vanguardia europea en México y el principal ingrediente de la síntesis elaborada por Maples. El carácter particularmente ambiguo y contradictorio del Ultraísmo, nos obligó a concretar el sentido de la lectura que Maples hizo de él. Mientras que el Ultraísmo se debatía entre la tentación vanguardista y la del “retorno al orden”, entre la alternativa de Guillermo de Torre Construcción-Destrucción; Maples toma de Ultra –y especialmente del *Manifiesto Vertical*– los rasgos más propiamente vanguardistas, con lo que su ultraísmo es, ciertamente, un ultraísmo dadaísta que proclama su deuda con Lasso de la Vega. La importancia del influjo ultra sobre el Estridentismo nos ha llevado a analizar con detalle las relaciones entre ambos movimientos para llegar a establecer algunas conclusiones. El Estridentismo compartió con el Ultraísmo español y con el Futurismo catalán la voluntad de lograr una síntesis de la vanguardia superadora de las oposiciones entre unos *ismos* y otros. Recurriendo a una metáfora ultraísta, diremos que tanto el Ultraísmo como el Estridentismo fueron a la vez antenas receptoras y focos irradiadores de múltiples influencias vanguardistas. Los movimientos de vanguardia mexicano y español se incorporaron tardíamente al proceso de renovación vanguardista y desde un contexto cultural y social similar: ambos fueron movimientos de modernización cultural en un contexto social de modernización tardía e insuficiente; una modernización sin modernidad. Ninguno de ellos pudo

alcanzar la resonancia social y el poder de intervención sobre el medio que lograron algunas vanguardias europeas, a causa, entre otras, del escaso desarrollo de los mercados artístico y cultural. Hemos rastreado la huella de las influencias mutuas entre los dos movimientos revisando la hemerografía española contemporánea, descubriendo la decisiva influencia de el *Manifiesto Vertical* en *Actual n°1* y las similitudes entre las posiciones de la vanguardia catalana y la mexicana, así como el hecho de que Maples conoció parte de la obra de Salvat-Papasseit. Por otro lado, hemos detectado posibles cauces de influencia entre España y México como en el caso de Humberto Rivas y de Gabriel García Maroto y hemos rastreado la pista de las actividades de ambos en México. Por último, hemos propuesto una explicación para el escaso eco del Estridentismo en España: el conocimiento de la obra estridentista fue tardío y escaso debido al hecho de que su presencia quedó eclipsada por la aparición del grupo de poetas de *Contemporáneos* y al éxito de la novela de Mariano Azuela *Los de abajo*. En este mismo orden de cosas, hemos concluido que la ideología vanguardista del Estridentismo resultaba extemporánea para los ultraístas españoles, embarcados en un proceso de revisión de la vanguardia que desembocaría en el giro representado por la generación del 27, así como que su compromiso social y político –nacido del contexto de la Revolución Mexicana– era completamente ajeno a las circunstancias del momento en España. Por último hemos analizado la recepción estridentista del Centenario de Góngora y llegado a la conclusión de que, lejos de suponer un retorno a la tradición, fue interpretado en clave vanguardista.

A partir de estas diversas lecturas de la vanguardia el Estridentismo elaboró su propia poética que hemos organizado en torno al concepto de *actualismo*, es decir, a una filosofía del tiempo que recoge las críticas dadaístas al futurismo y que pretende desmarcarse a la vez de toda forma de *pasatismo* y de toda forma de *futurismo*. Lo actual, que desde Baudelaire pasó a ser el signo del arte moderno, cobra en el Estridentismo un sentido concreto a través del rechazo de la confianza futurista en el progreso. Con ello Maples sintetiza una serie de objeciones a Marinetti entre las que cabe destacar la muy temprana de Rubén Darío y la última revuelta de Dadá. Ambas denunciaban la contradicción que supone declarar la abolición del tiempo y el espacio a la vez que se glorifica el futuro. Por todo ello, no es de extrañar que el actualismo estridentista se expresara paradigmáticamente en la imagen de la Revolución, el momento en el que se detienen todos los relojes. Una revolución que no es tanto el anticipo del paraíso futuro, sino el momento en que las líneas del pasado y del futuro se disuelven al confluir en un punto, en un instante. La Revolución, la ciudad y la arquitectura industrial fueron por ello las imágenes preferidas de la literatura y

la plástica estridentista; ciudades y edificios que los grabadores estridentistas fueron reduciendo a sus expresiones conceptuales más abstractas: prismas, líneas oblicuas, antenas receptoras, centros de una explosión y verticales orgullosas. La sintaxis de los poemas estridentistas, las continuas yuxtaposiciones de imágenes *equivalentistas* encontraron su equivalente en los grabados de Revueltas y Alva de la Canal con el mismo procedimiento de fragmentación y superposición de planos. La disolución caleidoscópica del sujeto del poema estridentista –hasta llegar a ser Nadie como propuso Arqueles Vela–, se tradujo al lienzo y a la plancha del grabado en las siluetas de los anónimos parroquianos del Café de Nadie. En definitiva, la obra plástica estridentista surgió de la necesidad de encontrar un equivalente visual para las metáforas estridentistas, una necesidad que los propios poetas reclamaban y una equivalencia casi inmediata, puesto que las imágenes poéticas eran, ya de suyo, imágenes antes que palabras.

Hubo, por tanto, una producción plástica en México nacida de la estética de vanguardia, de su noción de la temporalidad, de su concepción del sujeto, de su visión poética del mundo y de su admiración por los signos de su tiempo. Pero, aclarada la forma en la que el estridentismo literario acabó produciendo un estridentismo plástico, era necesario analizar las relaciones entre éste movimiento artístico y los movimientos coetáneos del arte mexicano. La necesidad de reconstruir los años de formación de Revueltas y Alva y su producción anterior al Estridentismo, nos ha llevado a estudiar la evolución del movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), movimiento al que pertenecieron estos dos artistas y la mayoría de los pintores estridentistas. Nuestra intención ha sido destacar la forma en que el arte mexicano fue evolucionando en la resolución de sus contradicciones internas, relegando a un segundo plano la influencia de los artistas mexicanos formados en Europa y que regresaron a México a partir de 1921 convocados por el proyecto muralista de Vasconcelos. Sin negar la transcendencia de la impronta de Diego Rivera o de Siqueiros, hemos querido desvelar las claves de la evolución de un grupo de pintores que participó en el Muralismo desde un principio, pero que se formó en el impresionismo de las EPAL y que poco a poco fue abandonándolo como consecuencia, en gran parte, del influjo estridentista. La primacía del color, característica básica del impresionismo de las Escuelas al Aire Libre, fue declinando en favor del rigor constructivo, la pincelada impresionista fue sustituida por superficies geométricas de colores planos, el espacio dejó de estar definido por la luz y pasó a ser el espacio del *cubofuturismo estridentista* y, finalmente el proceso de geometrización y de simplificación formal culminó en

los grabados estridentistas de Alva para la revista *Horizonte* y en las xilografías treintatreintistas de Alva y Revueltas.

El análisis de la evolución del movimiento EPAL y del grupo de pintores ¡30-30! nos ha llevado a concluir que el estridentismo plástico debe entenderse no tanto como un grupo unido por principios formales o estilísticos, sino como una agrupación de pintores que obedecía a razones estratégicas. Alva, Revueltas y Fernando Leal, pero también Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, García Cahero o Aguilar Ugarte, permanecieron unidos durante toda la década de los veinte, primero en la EPAL de Chimalistac o de Coyoacán (1920-1921), más tarde en las ediciones del movimiento estridentista (1925-1927), y en los Centros Populares de Pintura y, por último, en el grupo ¡30-30! (1928). En todas estas diversas plataformas organizativas la intención del grupo fue siempre la de intervenir en la política artística del país en defensa de sus intereses profesionales y de sus convicciones ideológico-artísticas. La amistad entre los pintores estridentistas se forjó en las diversas batallas contra la pintura académica y contra la instrumentalización política del arte mexicano. Los primeros pasos para la constitución del grupo se dieron con la participación en la huelga de la Academia de San Carlos de 1911 y la disolución del mismo se produjo como consecuencia del fracaso del grupo ¡30-30! en otra de las batallas por el control de la Academia. La reforma de las enseñanzas artísticas fue, por tanto, un objetivo fundamental del grupo, pero un objetivo que ha de enmarcarse en el contexto más amplio de sus ideas acerca de la función social del artista y su concepción del trabajo artístico. Si bien el grupo de pintores estridentistas ha de definirse a partir de su vinculación ideológica y estética con el estridentismo literario, su rasgo más específico es precisamente el de constituir una asociación de pintores con la finalidad de encontrar estrategias de promoción en el mercado privado y en los encargos del gobierno, de defender los intereses profesionales de los maestros de las escuelas populares de pintura y de abrirse un hueco en un mercado raquíptico y dominado por los tres grandes del muralismo, Rivera, Orozco y Siqueiros. Del análisis de la evolución del movimiento EPAL y del propio movimiento estridentista hemos concluido la tesis de que el desarrollo del arte mexicano de los veinte está íntimamente ligado a la política artística gubernativa. El muralismo nació de la voluntad política de Vasconcelos y su desarrollo posterior fue resultado de la dialéctica entre su instrumentalización política para la legitimación del régimen revolucionario y el esfuerzo de los pintores organizados en sindicatos y asociaciones por imponer su propia ideología. El muralismo ha de entenderse, por tanto, como una organización profesional y política de artistas y no simplemente como una tendencia estilística. De este modo, la evolución del arte

mexicano de la época discurre en paralelo con la del Partido Comunista Mexicano y el movimiento obrero como lo muestra el hecho de que el periódico *El Machete*, órgano de expresión del sindicato de pintores organizado por Siqueiros e integrado por los muralistas, pasara a ser el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano. El muralismo significaba a un tiempo la única alternativa de trabajo en un país con un mercado artístico prácticamente inexistente, la principal arma de propaganda de un grupo político y el mejor instrumento de legitimación cultural del poder. Estas tres condiciones generaron obviamente un sin número de contradicciones, particularmente cuando con el cese de Vasconcelos se limita drásticamente el número de encargos y los tres grandes pasan a dominar el mercado.

A pesar de que los pintores estridentistas colaboraron en la decoración de los primeros murales del México contemporáneo –los de la Escuela Nacional Preparatoria– y de que contribuyeron en la conformación de los rasgos estilísticos y formales típicos del movimiento muralista, fueron marginados muy pronto por los encargos oficiales. Este hecho influyó, sin duda, en la conformación del Estridentismo, ya que la ilustración de los libros y revistas estridentistas se convirtió en algunos casos en el principal medio de subsistencia, pero también porque impulsó a estos jóvenes artistas a desmarcarse del movimiento muralista desarrollando una estética propia y, sobre todo, porque les obligó a establecer nuevas estrategias en defensa de sus intereses profesionales y de sus ideales políticos y artísticos. En este sentido, Estridentismo y Muralismo deben considerarse como dos opciones diferenciadas y en cierto modo contrarias. A pesar de que Maples Arce, líder del movimiento estridentista, pronunció un discurso de inauguración del primer mural de Rivera (*La Creación*, Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria) y de que éste fue calificado por la prensa de estridentista; a pesar también de las simpatías de Rivera y de Siqueiros por el grupo; el Estridentismo debe definirse en oposición al muralismo por dos razones. En primer lugar, por el hecho de que utilizan medios de expresión distintos: el mural y el grabado en madera; en segundo término porque el triunfo del muralismo impuso una versión de la historia del arte mexicano contemporáneo a su medida y porque frente a ésta es necesario contraponer la historia otra representada por el Estridentismo.

Los muralistas mexicanos no pintaban cualquier muro, decoraban edificios emblemáticos, dependencias de la Universidad Nacional, Palacios Ministeriales, ex-conventos..., no había pues pintura sin un encargo oficial y, aunque es cierto que el comitente no solía imponer el programa iconográfico, también lo es que los artistas debían plegarse al programa ideológico del

régimen (nacionalismo, indigenismo, progreso técnico, la independencia, etc.). Tanto por su ubicación como por su tamaño, la pintura mural era necesariamente monumental y había de conseguir la mayor perdurabilidad posible –esta fue la razón que motivó el esfuerzo de recuperación de la técnica del fresco–. Pintura de decoración, el mural era también pintura de ilustración, biblia para iletrados y, por tanto, lo fundamental era la economía y la eficacia en la transmisión del mensaje. Expulsados de los muros casi antes de acabar de pintarlos, los estridentistas dan el salto hacia la producción gráfica en 1924 y a partir de entonces esta técnica va a convertirse –como lo fue el mural– en vehículo de expresión de intereses tanto artísticos como políticos. Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambos radica en que la xilografía permitió la autonomía respecto del poder político. El mural fue instrumento de legitimación, el grabado arma de agitación; el mural incitaba al culto y la admiración cargando a la obra de aura, el grabado primaba el valor de uso; el mural estaba allí, en aquellos templos secularizados, el grabado iba en busca del espectador; el mural requería de medios costosos y del encargo, el grabado estaba a disposición del artista; el mural exige la construcción del mito y ha de recurrir al símbolo, el grabado permite una intervención directa sobre la realidad concreta; el mural persigue la inmortalidad mientras que el grabado, como el arte moderno de Baudelaire, nace y muere cada día con la actualidad. En definitiva, el grabado era, por definición, muy poco útil para los intereses de legitimación del poder político y, por contra, era el arma adecuada para la estrategia vanguardista: la estridencia.

Nacido para ilustrar la idea vasconceliana de la *raza cósmica* y convertido después en la expresión del ideario marxista o de los grandes tópicos de la identidad nacional mexicana, el muralismo construyó mitos y contribuyó eficazmente a la formación de la identidad política y cultural del México contemporáneo. Es más, el muralismo se convirtió en el mito mismo, en el gran libro que narra la historia de un pueblo. No es de extrañar entonces que la historia del arte mexicano del siglo fuera una historia del muralismo y, sobre todo, que la historia del arte mexicano de los veinte fuera la historia de la época heroica en la que nace el mito.

Por todas estas razones, nuestro estudio del Estridentismo obliga a revisar algunos de los supuestos fundamentales de la historiografía del arte mexicano de los veinte. Frente a la minusvaloración de la obra estridentista o al simple hecho de que en muchas de las historias generales del arte mexicano contemporáneo no aparece mención alguna al movimiento estridentista aunque sí a sus pintores, pensamos que éste tuvo una coherencia y una identidad propia

innegable. No fue una simple colaboración circunstancial de algunos pintores con los poetas estridentistas, sino una corriente artística definida. Dado que realmente existió una producción estridentista y a poco que queramos concederle una mínima consideración, se impone necesariamente la conclusión de que existió una vanguardia artística en México. El Estridentismo bebió directamente de las fuentes del Crecionismo de Huidobro, del Ultraísmo, del Dadaísmo, de las revistas de la vanguardia europea, del Constructivismo Ruso, del Futurismo Italiano, del grabado expresionista alemán y belga. La cuestión, por tanto, no es ya si el Estridentismo tuvo mucha o poca influencia en el desarrollo del arte mexicano, tampoco se trata de valorar su originalidad o de comparar la calidad de su obra con la de los mejores frutos del muralismo. La cuestión central es, a mi modo de ver, el simple reconocimiento de la existencia de un arte de vanguardia en México. La vanguardia llegó a México no sólo de la mano de un Diego Rivera que ya no era vanguardista, que había vuelto al orden de Cèzanne al final de su estancia en Montparnasse, y que había visto a Giotto en su viaje a Italia con los ojos de Cèzanne. Frente al nacionalismo y al indigenismo imperante en el arte mexicano de la década, el Estridentismo encarna el espíritu cosmopolita de la vanguardia. Frente al tópico del charro y del revolucionario con sarape, el Estridentismo se apropia de la admiración futurista por la ciudad, por la telegrafía sin hilos y el transatlántico. La cuestión no es, como algunos piensan, si este sueño futurista fue completamente absurdo en un país como México. La cuestión es simplemente que el Estridentismo existió.

El rescate de la literatura estridentista se inició en 1970 con el primer libro de Schneider, el de la plástica estridentista no llegó sino en 1983 con la exposición *El Estridentismo*, organizada por Judith Alanís para la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México. Las conferencias –inéditas– organizadas con motivo de la muestra giraban todavía en torno al problema de si podía o no hablarse de una plástica estridentista. No es casual que para el “descubrimiento” del arte estridentista haya sido transcendental la intervención de un historiador europeo, Serge Faucherau, quien en 1985 publica su libro *Les peintres révolutionnaires mexicains* –curiosamente no traducido al español– en el que se incluye un capítulo titulado “Le Stridentisme et l’avant-garde au Mexique”. La historiografía artística mexicana se resistió siempre a tomar en serio al Estridentismo porque cuestionaba sus fundamentos ideológicos y hubo que esperar hasta 1991 para que, con motivo de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, encontrara un hueco en la historia del arte mexicano moderno. La muestra y los artículos publicados en el catálogo de la misma proponían una revisión de la historia del arte moderno

mexicano a partir del rescate de aquellos grupos, tendencias y personalidades que habían sido tradicionalmente marginados. Con ello se denunciaban varias deficiencias de la historiografía especializada, entre ellas, la que, según Karen Cordero, provenía del *vicio de postular al arte mexicano de la primera mitad de este siglo como “anti-vanguardista”, aislado de las corrientes innovadoras “modernas” de Europa y Estados Unidos*. Frente a esta visión reductora, el Estridentismo se convertía en parte de una historia otra del arte de los veinte, una historia reconstruida a partir de fragmentos que habían sido tradicionalmente excluidos del relato oficial.

Para reconstruir esta historia de lo reprimido era necesario investigar la relación del Estridentismo con las corrientes artísticas mexicanas contemporáneas. Analizando la evolución de los pintores estridentistas y su participación en el movimiento de las EPAL hemos mostrado que la influencia vanguardista del Estridentismo contribuyó de forma determinante en la evolución de este grupo de artistas que fueron abandonando la estética impresionista inicial para terminar bajo la influencia del Constructivismo. Hemos mostrado cómo el desarrollo de la obra de Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal se movió en la dialéctica entre el *impresionismo lírico* y la *tendencia constructiva*. El sentido de esta evolución estuvo marcado por la influencia de Maples Arce y por la necesidad de resolver los problemas suscitados por el diseño y la ilustración gráficas. El impulso de simplificación formal y de geometrización culminó con los grabados abstractos de Alva y Revueltas en su etapa treintatreinista y con las reflexiones de Alva en torno al diseño de muebles, claramente influenciadas por las teorías funcionalistas y constructivistas que mantuvieron Maples Arce y Martí Casanovas. Como consecuencia, el Estridentismo se nos muestra como un movimiento fundamental para el desarrollo del diseño gráfico y del grabado en México y como propulsor de una renovación formal que quedó truncada con el extraordinario desarrollo del Muralismo. Fue en el ámbito de la obra gráfica, cuando la imagen hubo de dar forma a las metáforas estridentistas, en donde la estética de la vanguardia se mostró de manera más decidida. Se nos objetará, quizás, que en estas obras el arte no fue autónomo y que estuvo al servicio de la poesía. Se objetará tal vez que la imagen no hacía más que *traducir* o *ilustrar* los poemas. Pero responderemos que, cuando List Arzubide afirma que Alva *traducía a la perfección* el espíritu del Estridentismo, estaba reconociendo que *traducir* no es una operación mecánica sino creación poética en el pleno sentido de la expresión.

Nuestra humilde contribución al conocimiento del Estridentismo y de la vanguardia mexicana deja abiertos algunas líneas de investigación futura. En primer lugar está por hacer una catalogación completa de la obra y de la totalidad de los artistas que colaboraron con el movimiento. Hemos estudiado la evolución de la obra de Revueltas y Alva, los dos pintores más claramente comprometidos con el Estridentismo, pero el trabajo habría de continuarse primero con los artistas Fernando Leal, Leopoldo Méndez y Germán Cueto, y después con otros de producción menor y poco conocidos como Enrique Aguilar Ugarte, Roberto Rivera, Rafael Sala o Gabriel Fernández “el bolchevique”. La investigación ha de continuarse también en el camino de la reconstrucción de toda una serie de actividades culturales y artísticas desplegadas por el Estridentismo como fueron sus trabajos para la radio, la influencia del Estridentismo en la renovación musical mexicana (Silvestre Revueltas), su contribución a la modernización del teatro mexicano (Teatro del Murciélago, espectáculos de títeres de las familias Cueto y Alva) o la influencia del grupo en la renovación de la fotografía mexicana (Tina Modotti y Edwar Weston colaboraron con el movimiento e influyeron en Sala, Fernández Ledesma o Charlot). Por otro lado, la participación de Weston y Modotti en las actividades del grupo abre un campo de investigación en torno a las relaciones del Estridentismo con artistas que no formaron parte del grupo. Tal es el caso del mismo Diego Rivera, que participa en *¡30-30!* y en *Horizonte*, de Siqueiros, de Máximo Pacheco, y de los pintores y grabadores Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, dos artistas miembros del *¡30-30!* y por tanto muy cercanos al Estridentismo.

Capítulo aparte merece el desarrollo de la investigación referente al diseño gráfico estridentista. En este capítulo sería necesario una catalogación y revisión completa de la producción gráfica para las revistas estridentistas *Horizonte* e *Irradiador*, tarea que sólo hemos realizado parcialmente, así como de la revista *Crisol*, dirigida por Revueltas en los treinta y *Forma*, dirigida por Fernández Ledesma con el patrocinio de Vasconcelos y la colaboración del grupo de *Contemporáneos*. Posteriormente, la tarea debiera completarse con el estudio de la posible influencia estridentista en las publicaciones de la Secretaría de Educación Pública durante las décadas del veinte y del treinta. En todos estos casos habría de rastrearse la influencia de las revistas europeas de vanguardia y especialmente de las españolas, lo que obligaría a reconstruir los sinuosos cauces de comunicación entre artistas e intelectuales mexicanos y españoles. El estudio de la producción gráfica estridentista es tarea que ha sido emprendida ya por parte de un grupo de alumnas de la Escuela Nacional de

Artes Plásticas de la UNAM, que me han propuesto la realización de una tesis de licenciatura en el área de diseño gráfico sobre el tema.

Una vía de investigación que me interesa particularmente es la ya mencionada influencia mutua entre los movimientos artísticos y literarios mexicano y español. Este asunto ha sido profusamente estudiado pero, principalmente, en lo que respecta al período del exilio republicano español. Además del imprescindible y complicado rastreo del intercambio de publicaciones a un lado y otro del Atlántico, sería necesario también profundizar en el conocimiento de las biografías de algunos personajes de ida y vuelta como Alfonso Reyes, Humberto Rivas, Gabriel García Maroto, Arqueles Vela, Rafael Lozano y tantos otros.

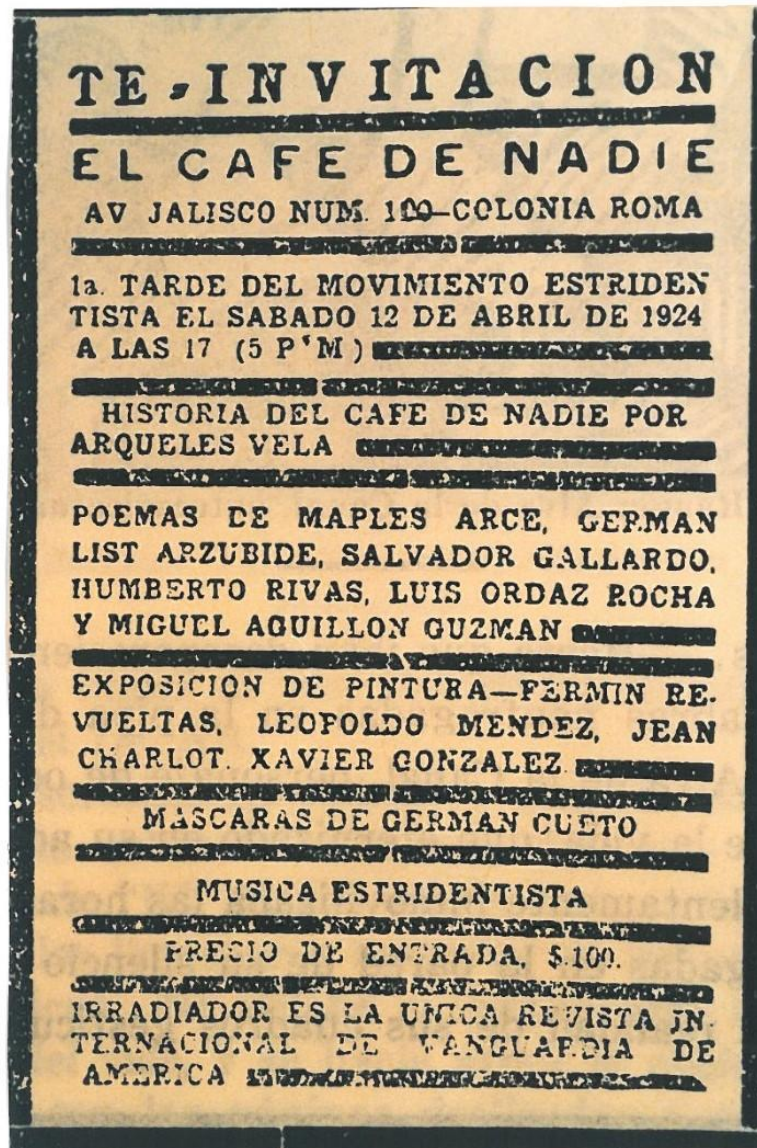
Por último y en el contexto de las influencias de la vanguardia internacional en el Estridentismo, sería obligado rastrear algunas de las prometedoras pistas que hemos ido encontrando en el camino. De entre ellas considero especialmente importantes dos. En primer lugar el estudio de la influencia –evidente en el caso de Alva– del mexicano Marius de Zayas. De Zayas fue un personaje transcendental para las relaciones entre la vanguardia parisina y neoyorquina. Colaboró en la galería de Stieglitz, fue personaje muy próximo a Arensberg y, por tanto, a Picabia y Duchamp y sus caricaturas influyeron en las obras estridentistas del mismo género. El caso de Marius de Zayas abre también el problema de las relaciones entre México y los Estados Unidos de Norteamérica. La poesía estridentista y a través de la influencia de Tablada, reivindicó en México la figura de poetas como Arensberg o Withman y fue uno de los primeros grupos que dirigió su atención a la cultura de vanguardia norteamericana convirtiendo también a la cultura urbana y de masas de Nueva York en un referente estético fundamental. Estas cuestiones hacen obligado también rastrear la posible influencia –sugerida ya por Judith Alanís en 1983– del Precisionismo norteamericano sobre la plástica estridentista. Son evidentes las similitudes entre ambos, especialmente en los temas urbanos y de arquitectura industrial, pero está por probar si se trata de una influencia concreta o de un caso de generación múltiple a partir de influencias genéricas comunes. El segundo objeto de estudio es, sin duda, el de la influencia de Mayakovsky en México a partir de su visita al país a finales de la década del veinte. Mayakovsky pudiera ser uno de los cauces de penetración de la influencia constructivista en el Estridentismo.

ANEXO III
Láminas 1-18

Lámina 1



El grupo estridentista de Xalapa. De izquierda a derecha Ramón Alva de la Canal, Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Leopoldo Méndez.



Cartel invitación a la inauguración de la exposición estridentista en El Café de Nadie, abril de 1924.

CABALLEROS :

Habiendo recibido por el último correo de Nueva York, París, Londres, Berlín, Buenos Aires, Río de Janeiro, Constantinopla, Petrogrado, Nuevo Arcángel, Pekín, El Cairo, Indostán, Monrobia, etc., las más grandes novedades y creaciones de los modistos célebres, nos proponemos realizar los modelos espirituales de mujeres que nos quedan en existencia, a precios incompetibles y al alcance de las más pobres mentalidades.

Contamos con un surtido completo y variado en miradas de percal, seda, astrakán, muselina, en sonrisas legítimas mercerizadas, de algodón, de lana y en actitudes falsificadas de las más genuinas que han logrado encontrar los dictadores de la moda.

He aquí algunos de los modelos que hemos puesto a la venta y que se podrán ver en nuestros escaparates sentimentales:

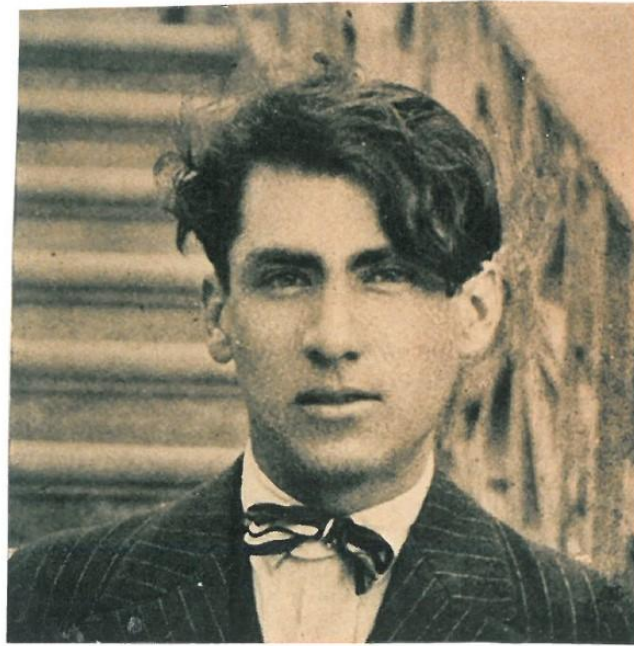
	Antes	Hoy
Preciosa mujer de mañana. . . . \$	150.00	\$ 75.00
Sencilla mujer de mediodía. . . . "	135.00	" 65.00
Complicada mujer de tarde. . . . "	200.00	" 99.99
Delicada mujer para el té. . . . "	140.00	" 70.00
Suntuosa mujer para soirée. . . . "	290.00	" 145.00
Alegre mujer para sport. . . . "	120.00	" 60.00
Mujer luctuosa para viudos. . . . "	300.00	" 150.00
Mujer pintoresca para viajes. . . . "	500.00	" 250.00
Mujer salida de teatro. "	9,000.00	" 4,000.00
Mujer para calle. "	80.00	" 40.00
Mujer "castigada" en balance "	60.00	" 30.00
Mujer corriente. "	25.00	" 12.50
Mujer estridentista. "	10,000.00	" 5,000.00

¡APROVECHE LA OPORTUNIDAD!

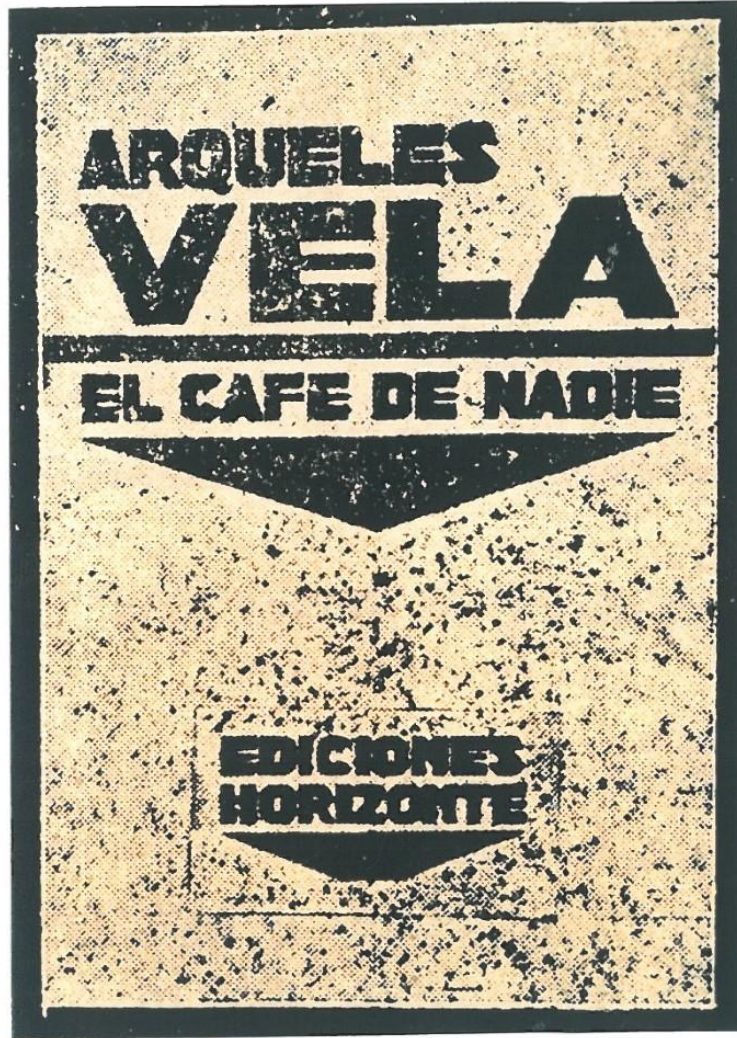
¡ESCOJA SU MODELO!

**Grandes Almacenes de Arqueles vela, S. en C.
Proveedores de todas las casas reales.**

Lámina 4



Arqueles Vela, corresponsal de *Horizonte* en Europa.
Foto publicada en el número 7, octubre de 1926.

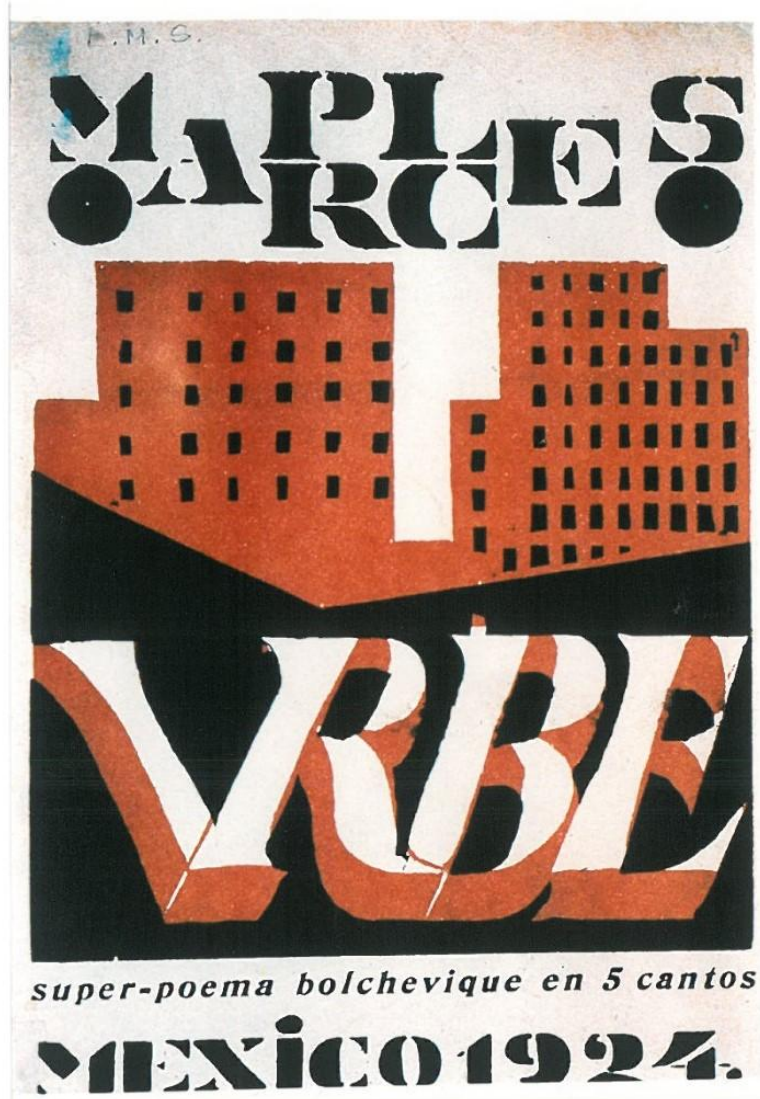


Portada de *El Café de Nadie* de Arqueles Vela.
Ediciones Horizonte, Xalapa, 1926.

Lámina 6



Manuel Maples Arce.



Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos, Maples Arce, 1924.
Portada de Jean Charlot.

REVISTAS EN AMERICA

MARTIN FIERRO.—Victoria 3441
Buenos Aires.—Argentina.

PROA.—Avenida Quintana 222
Buenos Aires.—Argentina.

ARIEL.—Casilla 934
Santiago.—Chile.

NUEVA GENERACION.—Arenal Grande 1784
Montevideo.—Uruguay.

RODO.—Casilla 6019
Santiago de Chile.

SAGITARIO.—Calle 45, núm. 734
La Plata.—República Argentina.

TESEO.—Bustamante 27
Buenos Aires.—Argentina.

REPERTORIO AMERICANO.
San José.—Costa Rica.

ANTOLOGIA.—Estados Unidos 1158
Buenos Aires.—Argentina.

NOSOTROS.—Libertad 543
Buenos Aires.—Argentina.

EN EUROPA

COMMERCE.—7 Rue de L'Odéon
Paris.—Francia.

INTENTIONS.—Rue Phalsbourg (xviii)
Paris.—Francia.

REVUE DE L'AMERIQUE LATINA.
2 Rue Scribe
Paris.—Francia.

LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE.
3 Rue de Grenelle (VI)
Paris.—Francia.

LA REVUE EUROPEENE.—6 Rue Blanche
Paris.—Francia.

REVISTA DE OCCIDENTE.—Apdo. 12,206
Madrid.—España.

ALFAR.—Cantón Pequeño 23
La Coruña.—España.

LA REVISTA.—Rambla de Catalunya, 125
Barcelona.—España.

EVEIL CATALAN.—Place des Poilus, 13
Perpingnan.—Catalunya.

SIRIO.—Aniceto Coloma, 19
Almansa.—España.

PLURAL.—Juanelo 13 y 15
Madrid.—España.

RONSEL.—Obispo Izquierdo, 8 bajo
Lugo.—España.

ECHANGES.—Victor Hugo 44
Lyon.—Francia.

MANOMETRE.—Gambetta 49
Lyon.—Francia.

LE FLEUVE.—Rue Moliere 39
Lyon.—Francia.

L'EFFORT MODERNE.—Rue de la Baume 19
Paris.—Francia.

LES PYRENEES LITTERAIRES.
Rue Barthe-Sanceret 15
Toulouse.—Francia.

DER STURM.—Walden Postdamerstr. 134-4
Berlin.—Alemania.

MERZ.—Schwitters, Waldhausenstr. 5
Hannover.—Alemania.

7 ARTS.—Boulevard Leopold II, 271
Bruselas.—Bélgica.

DE DRIEHOEK.—Statiekai, 7
Anvers.—Bélgica.

HET OVERZICHT.
Morestulei, 305 bis, Wylrick
Anvers.—Bélgica.

DE STIJL.—Theo van doesburg
La Haya.—Holanda.

BLOK.—Ul. Wspolna, 20m 39
Varsovia.—Polonia.

CONTIMPORANUL.—Str. Trinitatii, 29
Bucarest.—Rumania.

PUNCT.—Strada Baratiei, 37
Bucarest.—Rumania.

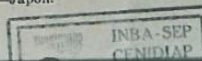
A. B. C.
Zurich.—Suiza.

DISK.—Ch. Telge Cerna, 12
Prague.—Tchecoslovaquie.

STAUBA.—Kolkovna, 3
Prague.—Tchecoslovaquie.

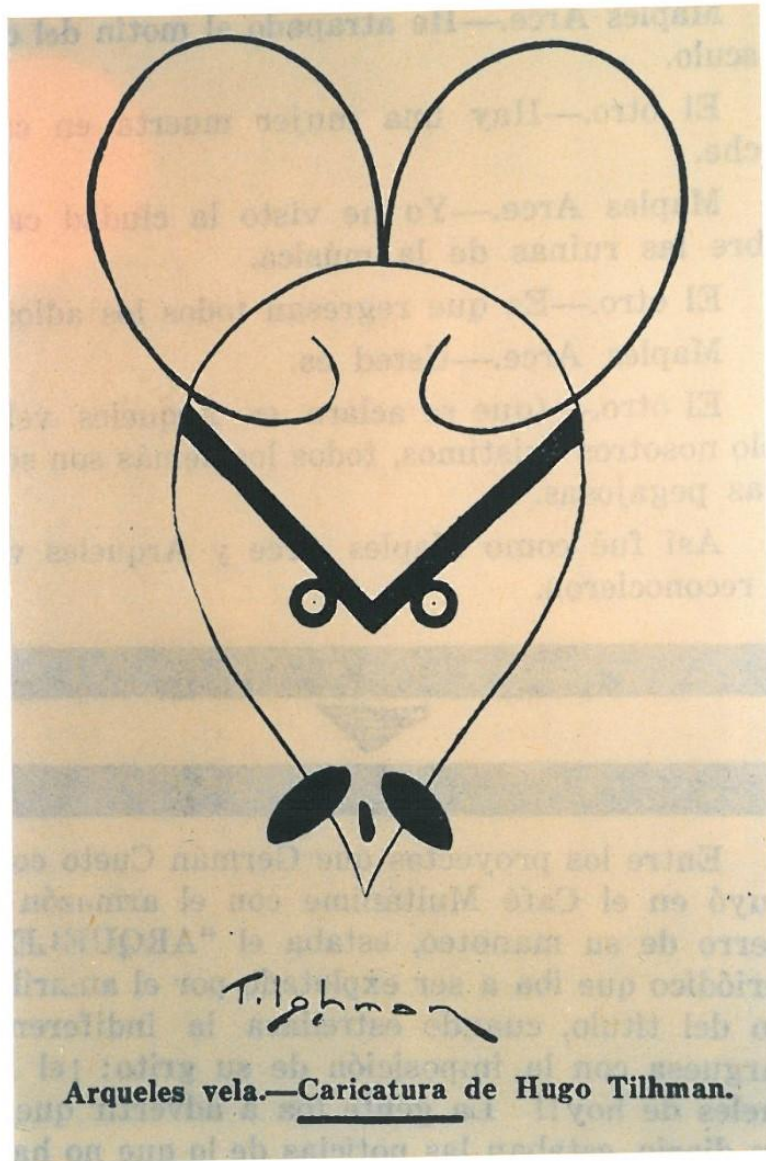
EN ORIENTE

MAVO.—Kamiochai, 186
Tokio.—Japón.

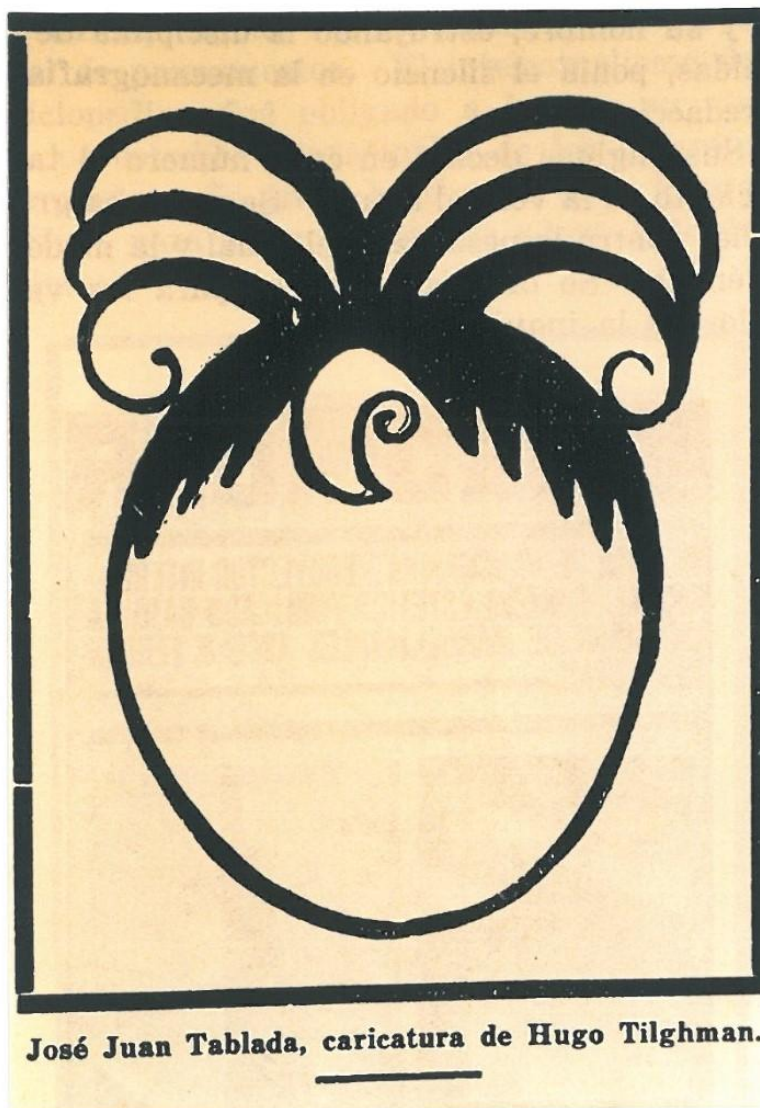


Directorio de revistas de vanguardia.
Horizonte, núm. 8, noviembre 1926.

<p>Las Personas de Buen Gusto</p> <p>y paladar delicado, toman siempre</p> <p>CHOCOLATE DE</p> <hr/> <p>LA LOCOMOTORA</p> <hr/> <p>PRUEBELO! ES EL MEJOR!</p> <p>D. de la Mora y Cía., Sucs. Apartado 56</p> <p>JALAPA, VER.</p>	<p>PROXIMAMENTE:</p>  <p>EDICIONES</p> <hr/> <p>DE</p> <hr/> <p>"HORIZONTE"</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Arqueles Vela. Caricatura de Hugo Tilhman.
El movimiento estridentista, Xalapa, 1926.



José Juan Tablada, caricatura de Hugo Tilhman.

José Juan Tablada. Caricatura de Hugo Tilhman.
El movimiento estridentista, Xalapa, 1926.



El Estadio de Jalapa.
La muestra más representativa de la arquitectura de *Estridentópolis*.
Foto de F. Casillas para *Horizonte*.



Anuncio Estridentista de "El Buen Tono".

Cartel-anuncio estridentista.
"Radio. Los cigarros de la época. El Buen Tono S. A."

Lámina 14



Fermín Revueltas y Manuel Maples Arce.

Lámina 15



Los alumnos de la escuela de pintura al aire libre de Guadalupe Hidalgo, dirigida por Fermín Revueltas.

Lámina 16



Clase de pintura al aire libre en el ventisquero de Éhecatl
Milpa Alta, Estado de México,
dirigida por Fermín Revueltas.

Lámina 17



Alumnos de la escuela de pintura al aire libre de Guadalupe Hidalgo
Estado de México
dirigida por Fermín Revueltas.

Lámina 18



Clase de retrato en la escuela de pintura al aire libre de Guadalupe Hidalgo
Estado de México
dirigida por Fermín Revueltas.

Bibliografía.

UI- El Universal Ilustrado.

RR- Revista de Revistas.

16 Pintores Mexicanos,
1969. México, Galerías de la Ciudad de México,

Abreu Gómez, Emilio.

1952. "Maples Arce y la poesía", en *Revista Mexicana de Cultura*, enero 13 1952.

1963. "Los libros y otros engaños. Arqueles Vela y sus fantasías", en *Revistas Mexicanas de Cultura*, n° 856, agosto 25 1963, p. 7.

1963. "Los libros y otros engaños. Manuel Maples Arce", en *Revista Mexicana de Cultura*, N° 858, septiembre 8 1963, p. 4.

1964. "El libro de hoy, cuentos, novelas, memorias, y crónicas", reseña a *La orilla de este río*, en *Revista Mexicana de Cultura*, N° 90 julio 5 1964, p. 7. n

1966. "Novelerías de Arqueles Vela", *El Heraldo de México*, México, julio 25 1966, p. 6.

Acevedo Escobedo, Antonio.

1966. "Letras de los 20' s", México, en Seminario de cultura mexicana, pp. 87, 145, 179, 185, 205.

1986. "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", en *el Nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México, UNAM, pp. 410.

Aguilar Linser, Carmen.

1972. "El estridentismo 50 años después", en *Excélsior*, México, febrero 10 1972, sección 8, pp. 1 y 2.

Aguilera Garramuño, Marco Tulio.

- 1981a. "Conmemoración Valorativa de los Estridentistas. Puntos de vista y discusiones sobre el Movimiento iniciado por Maples Arce", en *Excélsior*, México, diciembre 3 1981.
- 1981b. "Conmemoración Valorativa del Estridentismo. Sus defensores y los que lo tildan como movimiento sin trascendencia", en *Excélsior*, México, diciembre 3 1981.
- 1981c. "Rememoración Valorativa del Estridentismo Orígenes de un Movimiento que Causó Escándalo y Enojo por su Irreverencia", en *Excélsior*, México, diciembre 1 1981.

Aguilera Malta, Demetrio

1963. "Arqueles Vela busca nuevos horizontes", en *El G. I.*, N° 79, diciembre 29 1963, p. 4.
- 1965 "La rosa de los vientos. El lenguaje artístico", reseña a *Análisis de la expresión literaria*, en *El G. I.*, N° 147, abril 18 1965, p. 4.
1965. "reseña del Picaflor", en *el G.I.*, N° 178, noviembre 25 1965, p. 4.

Aguillón Guzmán, Miguel.

1926. "Chubasco Estridentista (4)", Ciudad Victoria, Tamps., enero 1926.
1934. "La enseñanza antirreligiosa en México", Xalapa, en *Ediciones Antorcha*.

Alanís, Judith

1928. sobre las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y *¡30-30! contra la Academia de Pintura*.
1983. catálogo de la muestra en *El Estridentismo*, Casa del Lago, UNAM, México.
1983. entrevista con el Ing. Silvestre Revueltas, 1983, en *Gaceta UNAM*, 1-12-1983, pag. 16-17.
1984. "Fermín Revueltas", en *Fermín Revueltas*, Celanese Mexicana, México, 1984.
1984. "Fermín Revueltas", México, Celanese Mexicana.
1985. "Gabriel Fernández Ledesma", en *ENAP, UNAM*, México.

Alva de la Canal, Ramón.

1928. "La nueva orientación decorativa del mueble", en *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, num. 2, agosto 1928, p. 11.
- 1928b. "Respuesta a la encuesta del ¡30-30!", en *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, num. 2, agosto 1928, p. 12.
- 1928c. "La escultura en México", en *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, num. 3, 1928, p. 5-6.

- 1928d. "La última exposición de fotografía", en *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, num. 3, septiembre y octubre 1928, p. 15.
1965. "Estridentismo", *Meridiano*, Sup. En *Cultura de Tiempo*, Xalapa, Ver., julio 11 de 1965, p. 2.
1981. "¿Qué es lo que se puede decir de un pintor?", Discurso pronunciado al ser distinguido como miembro de la Academia de Artes. En *Punto y aparte*. Jalapa, 7 de mayo de 1981.
1985. *Ramón Alva de la Canal. 80 años de trabajo*, Exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno, México, agosto-septiembre 1987.

Alvarez Cataneda, Carlos
"Dos artistas del B.O.I."

Anaya, Marta

1981. "Recuerdos de Germán List Arzubide. Ruidosamente, el Estridentismo surgió en Puebla, en 1922, con manifiesto explosivo", en *"El diario de los Tuxtlas"*, 14 de julio 1981, p. 1 y 3; y en *Excélsior*, julio 9 1981, p. 2.

Anderson Imbert, Enrique

1960. "Historia de la literatura hispanoamericana", New York, Holt, Rinechart and Winton, , p. 661.
1964. "Historia de la literatura hispanoamericana", México, en *Fondo de Cultura Económica*, pp. 9-27 y 158-159.

Anónimo.

1909. sobre "El futurismo de Marinetti", en *El cojo ilustrado*, XVIII, 418, págs. 283-284, Caracas, 15 de mayo de 1909, (nota sin firma).
1922. "¿Qué piensa usted sobre el estado actual de la poesía en México?", en *UI*, México, noviembre 30 de 1922, pp. 50 y 106.
1922. "Actual (hoja de Vanguardia)", en *El libro y el pueblo*, México, septiembre de 1922, p. 64.
1922. "Andamios interiores de Manuel Maples Arce", en *El Universal*, México, agosto 24 de 1922, p. 5.
1922. "Andamios interiores de Manuel Maples Arce", en *México Moderno*, México, septiembre de 1922, pp. 126-127.
1922. "Nuestras críticas de arte. El éxito de la Exposición de Bellas Artes" en *El Universal*, México, 11-11-1922.
1922. "Ser Revista Cultural", en *El libro y el pueblo*, México, agosto de 1922, p. 52.

1923. "El primer libro de Leoncio Espinosa", en *RR*, México, octubre 21 1923, p. 40.
1923. "Festival", en *RR*, México, septiembre 11 de 1923, p. 9.
1923. "La Academia Mexicana de la Lengua, Don Rafael López y El Universal Ilustrado", en *UI*, México, octubre 11 de 1923, p. 20.
1923. "Maples Arce arremete contra todo el mundo", en *UI*, México, septiembre 20 de 1923, 30-31.
1923. "Ser Revista Cultural", en *El libro y el pueblo*, México, diciembre de 1922, enero de 1923, p. 164.
1923. "Ser Revista Cultural", en *El libro y el pueblo*, México, marzo de 1923 p. 16.
1923. "Suplemento humorístico de El Universal Ilustrado: El Gran Rotativo", en *UI*, México, enero 18 de 1923, p. 26; enero 25 de 1923, p. 20; febrero 10 de 1923, p. 36; marzo 15 de 1923, p. 40; marzo 29 de 1923, p. 47; abril 19 de 1923, p. 42.
1924. "Urbe de Manuel Maples Arce", en *UI*, México, julio 10 de 1924, p. 1.
1926. "El Estridentismo, su pontífice y sus sacerdotes", en *El Dictamen*, Veracruz, Ver., julio, 25 de 1926, pp. 8-9, 11.
1926. "El meridiano lírico de Luis Marín Loya", en *El libro y el Pueblo*, México, enero-junio de 1926, p. 21.
1926. "La cuestión religiosa en Veracruz", Xalapa, en *Oficina Tipográfica del Gobierno del Ed.*
1927. "Cómo fue la discusión por el cambio de director de la 1927. preparatoria de Xalapa", en *El Dictamen*, Veracruz, Ver., mayo 8 de 1927, pp. 1-3.
1927. "El café de Nadie de Arqueles Vela", en *UI*, México, Enero 6 de 1927, p. 45.
1927. "Encuestas frívolas de El Universal Ilustrado con autocaricaturas de los encuestados", en *UI*, México, Diciembre 1º de 1927, pp. 31 y 69.
1928. "La Exposición de las pinturas que se remiten a Nueva York" en *El Universal Ilustrado*, México, enero 19 de 1928.
1929. "Camaleones 30-30" Archivo EPAL, México, enero 25 de 1929. Invitación a la inauguración de la Primera Exposición de Grabados en madera y metal que se hacen en México organizada por el Grupo de Pintores ¡ 30-30!, Carpa Amaro, enero 25 de 1929.
1929. "El arte para el pueblo Exposición del Grupo ¡30-30! en *El Universal Gráfico*, México, enero 23 de 1929.
1929. "La Exposición Treintatreintista celebrada en la Carpa Amaro" en *Ilustrado México*, Enero de 1929.
1929. "Otra exposición de Pintura que se inaugura esta noche", en *El Universal Gráfico*, México, marzo 13 de 1929.

1929. "Tiende a llegar al corazón del pueblo la Exposición de Pintura en las Carpas" en *El Universal Gráfico*, México, edición de la mañana, enero 26 de 1929.
1929. Cartel Exposición del centro popular de pintura de Nonoslco, dirigido por Fernando Leal (con un grabado sin firma). Depto. de Bellas Artes, sep. marzo 13 al 20 de 1929.
1929. Inauguración de la Exposición de Pinturas de los Alumnos de la Escuela al Aire Libre de Nonoalco" en *El Universal*, marzo 14 de 1929.
1929. Invitación a la inauguración de la Exposición del Centro Popular de Nonoalco conobra ejecutadas pro sus alumnos, Pasaje América, marzo de 1929.
1932. "El día 27 será la reapertura de la Galería Excélsior", en *Excélsior*, México, 27-5-1932.
- Volante de El Centro Popular de Pintura*, "Saturnino Herrán", Universidad Nacional de México. El Centro de Pintura, "Saturnino Herrán", dependiente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ha quedado instalado en la Calzada de Nomalco, bajo la dirección del Pintor Fernando Leal.

Appendini, Guadalupe.

1981. "Salvador Gallardo Dávalos no es únicamente Estridentista, en *Excélsior*, octubre 3 1981, P. 4-B (dos ejemplares)

Aquino Casas, Arnulfo.

- 1995 "La expresión gráfica del movimiento estridentista", en *revista Cemos. Memoria*, n° 79, julio de 1995, México.

Arellano, Jesús.

1952. "Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México", en *Ediciones Alatorre*, México, pp. 3 y 51-58.
1962. "Las ventanas de Don Quijote. Revisión de algunos nombres de la Literatura Mexicana. Manuel Maples Arce", en *Nivel*, N° 46, octubre 25 1962, p. 5.
1962. "Revisión de algunos nombres de la literatura mexicana: Manuel Maples Arce, estridentista", en *Nivel*, México, agosto 25 de 1962, p.5.
1976. "De Maples Arce al solo que", en *El ojo literato*, n° 2, marzo

Argan, Giulio Carlo.

1988. "El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos", trad. española, Akal. Madrid, 1991.

Arrieta Corral, Eduardo

1976. "Magistral conferencia de Raquel Tibol", en *El Sol de Durango*, México. Arte Nouveau y Arte Decó, México, Museo Biblioteca Pape, 1980.

1976, S.P.

Argos

1926. "On dit" (El café de nadie), en *UI*, México, mayo 27 de 1926, p. 46.

1926. "On dit", *UI*, México. marzo, 11 de 1926, p. 44.

Atl, Dr. (Pseudónimo de Gerardo Murillo).

1920. "La exposición de la Escuela de Bellas Artes", en *El Monitor Republicano*, México. 1920 (aprox). "La exposición de los niños pintores, alumnos de las escuelas al aire libre, es un rotundo éxito", en *Boletín de la Universidad*, México.

1920. "Por qué se clausuró la escuela de pintura en la Villa", en *El Universal*, México.

1920. "Una aclaración sobre la Escuela de Pintura de la Villa", en *El Universal*, México.

Ayala, Francisco.

1927 Recensión de *Poemas interdictos*, de Maples Arce, en *Revista de Occidente* (año V, nº LIV, dic. 1927).

Baciu, Stefan.

1968. "Un estridentista silencioso rinde cuentas", en *La palabra y el hombre*, Jalapa, Veracruz, 2ª época, num. 47, julio-septiembre 1968, pp. 447-455, reedición Jalapa, octubre-diciembre 1981.

1970. "Jean Charlot", en *Américas*, Washington, D.C., Agosto de 1970, pp. 22-29.

1971. "Estridentismo hoy", en *Presencia Literaria*, enero 24 1971.

1974. "Antología de la poesía surrealista latinoamericana", Mortiz, México.

1975. "Estridentismo. Medio siglo después", (Germán List Arzubide contesta doce preguntas), *El imparcial*, Guatemala, noviembre 29, 1975, p. 5.

1980. "Los ochenta años de Manuel Maples Arce", en *MELE*, Honolulu, Hawai, agosto 1980.

Becera Acosta, Manuel.

1920. "La exposición de pinturas y esculturas en la Academia Nacional de Bellas Artes", en *Excelsior*, México, 30-9-1921.

1921. "La Exposición de Pinturas y esculturas en la Academia Nacional de Bellas Artes" en *Excélsior*, México, septiembre 30 de 1921.

Benjamin, Walter.

1936. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", trad. castellana en Benjamin, en *Discursos interrumpidos I*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1987.

Baighs, Juan.

1978. "Los acaparadores de muros (entrevista con Ramón Alva de la Canal)", en *Excélsior, Diorama de la cultura*, México, 4-abril-1978.

Barreiro Tablada, Enrique.

1925. "El joven maestro se ha vuelto un burgués de la judicatura", en *Universal Ilustrado*, México, julio 2 1925, p. 44 y 90.

1928. "Praxedis Guerrero, un fragmento de la Revolución". (dedicado a Germán List Arzubide), Córdova Ver., Ediciones Norte, pp. 42.

Barrios, Roberto

1927. "Poemas interdictos de Manuel Maples Arce", en *UI*, México, septiembre 22 de 1927, p. 55.

Beals, Carleton

1929. "The Noise-Makers. The Estridentista and other Writers of Revolutionary México" en *Bookman*, USA, mayo 1929; pp. 200-285.

1935. "Mexican Maze". J. B. Lippincott, London, p. 266.

1956. "Arqueles Vela, en *La Volanda*", *El Nacional*, México.

Becerra Acosta, Manuel.

1920. "La exposición de pinturas y esculturas en la Academia Nacional de Bellas Artes", en *Excélsior*, México, 30-9-1921.

Bergson, Henri.

1902. "El pensamiento y el móvil", en *Obras Completas, Edición centenario de Bergson*, París, P.U.F.

Blanchard, Claude.

1922. "La Jeune Peinture Mexicaine" en *Le Crapillot, ARts, Letters, Spectacles*, París, septiembre 16 de 1922

Blanco, José Joaquín

1981." Crónica de la Poesía mexicana ", Ed. Katún, México.

Bleiberg, German y Julián Marías

1964. Diccionario de la literatura española, Revista occidente, Madrid, pp. 505.

Bolaño, Roberto

1976. "Los Estridentistas", en *Plural*, Volumen VI, N° 1, México, octubre 1976, pp. 68-50.

1976. "Tres estridentistas en 1976" (Arqueles Vela, Manuel Maples Arce, List Arzubide), *Plural*, Núm. 62, noviembre 1976, pp. 48-60.

Bolaños Espinosa, Demetrio

1923. "Francisco Borja Bolado habla con entusiasmo de las renovaciones literarias. Manuel Maples Arce sintetiza sus ideas sobre el estridentismo, La opinión de Don Carlos Gonzalez Peña" en *UI*, México, marzo, 8 de 1923, p. 34.

1923. "¿Cual es mi mejor poesía? (contestación de Manuel Maples Arce)", *UI*, México, junio 12 de 1924, p. 38.

1990. *México profundo. Una civilización negada*, México, CONACULTA, Grijaldo, , pp. 220.

Bonifaz Nuño, Rubén

1980. "En los 80 años de Manuel Maples Arce", *Sábado*, N° 129, México, abril 26 1980, p. 2,3 y 4.

Borges, Jorge Luís

1922. "Andamios interiores de Manuel Maples Arce", *Proa*, Buenos Aires, Diciembre, 1922, pp. 120-123.

Borges, Jorge Luís; Huidobro, Vicente y Hidalgo, Alberto.

1926. "Índice de la nueva poesía americana", Buenos Aires, Sociedad de publicaciones El Inca, pp. 149-151 y 154-160.

Borja Bolado, Francisco

1922. "Contestación a la encuesta de Oscar Leblanc sobre el estridentismo", en *UI*, México, marzo, 8 de 1922, p. 34.

1923. "Bajo la sombra del ala. Poemas de Kin Taniya", en *UI*, México, agosto 23 de 1923, p. 26.

1933. "Avión de Kyn Taniya", en *El Heraldo*, México, agosto 14 de 1933, p. 3.

Brenner, Anita.

1964. *Ídolos tras los altares*, Domés, México, pp. 400.

Brihuega, Jaime.

1979. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias en España. 1910-1931*, Cátedra, Madrid.

1981. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo.

Brushwood, John S.

1966. "La Revolución y las tendencias novelísticas", en *La Cultura*, México, noviembre 20 1966.

Busto de Hogaño, El.

1924. "Introito sobre el pelo y el espíritu", en *UI*, México, agosto 21 de 1924, p. 20-21.

Bustos Cerecedo, Miguel.

1981. "Ha muerto Maples Arce", en *Punto y Aparte*, año 4, N° 129, Xalapa, Ver., julio 2 1981, p. 20-21.

Cabildo, Raziel.

1924. "La academia no existe. Un ciclo evolutivo de la pintura mexicana" en *Revista de Revistas*, México, enero de 1924.

Cabrera, Rosario.

"Misiones culturales" (parte de un manuscrito no publicado), archivo EPAL, México.

1928. ¡30-30! Órgano de los Pintores de México, México, (Editores: Ramon Alva de la Canal, Fernando Leal, Martí Casanovas, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdoba) agosto de 1928.

1928. ¡30-30! Órgano de los Pintores de México, México, septiembre-octubre de 1928.

1928. Invitación a la exposición de los trabajos de la Escuela de Pintura al Aire Libre de los Reyes, México, junio 1928.

Campo, Saúl Martín De.

1959. "Testimonios para Gallardo Dávalos", en *Paralelo*, Aguascalientes, Ags., julio-octubre de 1959, p. 3.

Cantú, Arturo.

"El desconocido Maples Arce", en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*.

Cárdenas, Gilda, et. al.

1982. "Decían que el mural era de Diego...", en *El Día*, México, 18 de abril de 1982.

Cardoza y Aragón, Luis.

1940. *La nube y el reloj*, México, UNAM, pp. 138.

1953. *Pintura mexicana contemporánea*, UNAM, México.

1969. "Alfredo Ramos Martínez", en *El Día*, México, junio 30 de 1969.

Casanovas, Martí.

1929. "Apuntes para un balance artístico de 1928" en *Revista de Revistas*, México, enero 6 de 1929.

Castillo, Guillermo.

1924. "El Teatro Mexicano del Murciélago", en *UI*, México, septiembre 11 de 1924, pp. 34 y 67.

Castro Leal, Antonio.

1940. "Antología de la poesía mexicana moderna", en *Revista de Literatura Mexicana*, Año I, N° 2, octubre-diciembre 1940, pp. 379-381.

1953. *La poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. XXIV-XXVI y 255-261.

Catálogo exposición.

1991. *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte. Comisario: Olivier Debrouse.

Cervera, Juan.

1981. "Manuel Maples Arce, del estridentismo al humanismo", en *Revista Mexicana de Cultura*, México, julio 7 1981, p. 3.

Charlot, Jean.

1927. texto de presentación para el catálogo exposición *Revueltas en la Casa del Estudiante Indígena*, México.

1979. *The Mexican Mural Renaissance*, Hacker Arts Books, trad. española en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Domés, México, 1985.

1985. *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, México, Domes, , pp.375.

Chumacero, Alí.

1940. "Una antología" (Antología de la poesía mexicana moderna de Manuel Maples Arce), en *Tierra nueva*, México, noviembre-diciembre, 1940.

1957. "Panorama de los últimos libros, *Incitaciones y valoraciones*", *México en la Cultura*, N° 420, abril 7 1957, p. p. 2.

Coleby, Nicola, J. E.

1985. *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura posrevolucionaria, 1921-1924*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de maestría en historia, pp. 122.

Colín, Eduardo.

1925. "Luis Quintanilla", en *La Antorcha*, México, octubre de 1925, pag. 10.

Collazos, Oscar.

1977. *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Ediciones Península, p. 105-117.

Cordero, Juan Leonardo.

1936. texto para el programa de mano de la exposición en la sala G.U.I.A., departamento de Bellas Artes, del 1 al 25 de agosto de 1936.

Corrector de pruebas, El.

1927. "Lluvia de erratas", *RR*, México, junio, 6 de 1927, p. 5.

Cortés Gaviño, Agustín.

1973. "Al estridentismo a los estridentistas, (50 años después)", en *Xicote*, n° 4, México, primavera 1973, p. 9.

1981. "Maples Arce: una actitud", en *Plural*, Segunda época/ Volumen XI-III, N° 123, México, diciembre 1981.

Cortés Tamayo, Ricardo.

1952. "El pintor y los títeres", en *Voz*, núm. 82, vol. III, México, 1 de enero de 1952.

1954. "Estridente", en *El Popular*, México, octubre 24 de 1954, p. 6.

Cosío Villegas, Daniel.

1925. "La pintura en México" en *Revista de Revistas*, México, marzo 29 de 1925.

Corvalán, Octavio.

1967. *Modernismo y vanguardia*, Las Américas, New York, , pp. 92 y 136.

Covantes, Hugo.

s/f. *El grabado mexicano en el siglo XX*, México, pp. 256.

Crespo de la Serna, Jorge J.

1965. "El río en el recuerdo de Maples Arce", *El día*, México, marzo 5 1965, p. 5.

1968. "Tres exposiciones de arte".

Cruz, Salvador.

1981. "Luto en las letras: Maples Arce y González Calzada", *Revista Mexicana de Cultura*, México, julio 12 1981, p. 1.

Cuaderno Estridentista.

1980. *Mele*, Hidalgo, Honolulu, Hawai, Departament of European Languages, University of Haway, agosto 1980, 22 pp.,(Ramón Alva de la Canal, Stefan Bacú, Carleton Beals, Jorge Luís Borges, Cataño, Jean Charlot, Zohmah Charlot, Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Tristán Marof, Humberto Rivas, Luís Mario Schneider.).

Cuesta, Jorge.

1927. "Carta al señor Guillermo de Torre", *RR*, México, Contemporáneos, abril 17 1927. p. 28.

1928. *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Contemporáneos.

D' Orts, Eugenio.

1927. "La joven pintura mexicana" en *El Universal*, México, febrero 22 de 1927.

1927. "Un peligro" en *El Universal*, México, febrero 24 de 1927.

1927. "Otro peligro", en *El Universal*, México, febrero 25 de 1927.

1927. "Paisajes, copas, sillas y cucharas" en *El Universal*, México, junio 29 de 1927.

Dalevuelta, Jacobo.

1929. "Es un éxito la exposición del grupo "30-30" abierta en la carpa "Amaro" de la Colonia San Rafael" en *El Universal Ilustrado*, México, enero 26 de 1929.

Darío, Rubén.

1909. "Marinetti y el futurismo", en *La Nación*, Buenos Aires, 5 de abril de 1909. Tomado de Rubén Darío, *Letras*, París, Garnier, págs. 229-237.

Dauster, Frack.

1966. *Historia del teatro hispanoamericano*, De andrea, México, p. 42.

Dávalos, Francisco.

1925. "¿Quiénes serán los escritores de 1925?", *UI*, México, enero 1° de 1925, pp. 26 y 58-59.

1925. "Una comida con Rubén Montiel", *UI*, México, julio 2 de 1925, p. 55.

De la Peña Martínez, Luis.

1995. "List Arzubide: poética de la revolución poética", en *Cemos. Memoria*, México, n° 79, julio 1995, págs. 41-43.

De Micheli, Mario.

1988. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma Editorial, pp. 448.

Debroise, Olivier.

1979. *Diego de Montparnasse*, Fondo de Cultura Económica, México, 1ª 1979.

1984. "Las Escuelas al Aire Libre como instrumento del nacionalismo cultural" en *La cultura en México*. Suplemento cultural de *Siempre!*, México, mayo 30 de 1984.

1984. *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Grijaldo, pp.246.

1993. "Le stridentisme", en *Art d'Amérique Latine. 1911-1968*, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, París. Catálogo de la exposición celebrada entre el 12-11-1992 y el 11-1-1993.

Del Conde, Teresa y Jorge Alberto Manrique.

1987. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, , pp. 272.

1992. *Del Istmo. y sus mujeres. Tehuanas en el Arte Mexicano*, México, Museo Nacional de Arte.

Delmar, Serafín.

1927. "Poeta de la Revolución Mexicana", *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, Tomo XV, número, 24, p. 377.

Díaz de León, Francisco.

1965. Texto presentación para el catálogo de la *Exposición de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, INBA, noviembre 1965.

Díez Echarri, Emiliano.

1960. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edt. Aguilar, , p. 1330.

Díez-Canedo, Enrique.

Letras de América, p. 251-257., F.

1928. "Un pintor japonés en México" en *Forma*, México.

1965. *Catálogo de la exposición de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, INBA, Nov., 1965.

Djed Borquez.

1936. (pseudónimo de Juan de Dios Bojorquez), texto para el programa de mano de la exposición en la sala G.U.I.A., departamento de Bellas Artes, del 1 al 25 de agosto de 1936.

Duarter, Frank.

1956. *Breve historia de la poesía mexicana*, De Andrea, México pp. 167-168.

Duayhe, Carlos y Héctor Mayagoitia.

1976. "La familia Revueltas siempre estuvo con el pueblo", en *Unomásuno*, México.

1981. "Muestra en homenaje a las escuelas de pintura al aire libre", en *Excélsior*, México.

1983. "Fermín Revueltas. Colores. trazos y proyectos", en *Gaceta UNAM*, México.

Durán Rosado, Esteban.

1964. "La historia de sí mismo", reseña de *A la orilla de este río*, Revista Mexicana de Cultura, N° 902, julio 12 1964, p. 10.

Elger, Dietmar.

1990. Expresionismo. Una revolución artística alemana, Alemania, Benedikt Taschen, pp. 256.

Elizondo, Fidias.

1976. *Cuentos de bajo relieve*, México.

Escalante, Edovio.

1994. "Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo.", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. El Colegio de México, México.

Esquema, Xavier.

1986. *El art decó, retrato de una época*, México, UNAM, Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, Coordinación de Extensión Universitaria, pp. 152.

Estrada, Josefina.

1927. México, Casa del Estudiante Indígena.

1936. *Obra de caballete*, México, Galerías de la Ciudad de México.

1939. México, Sala de Exposiciones de la GUIA.

1972. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, enero 1972, (invitación y programa con fragmentos del libro de Luis Mario Schneider: *El estridentismo o una literatura de la estrategia*).

1973. *Xilote*, núm.34, primavera 1973, (Número dedicado al estridentismo con textos de Luis Mario Schneider, Germán List Arzubide, Enrique Barreiro Tablada, Arqueles Vela, Agustín Cortés Gaviño, Alfonso Muñoz Orozco, Salvador Gallardo, Miguel Aguiñón Guzmán, Manuel Maples Arce, Luis Quintanilla, Pedro Quintanilla).

1981. "El estridentismo no ha muerto" en *El Universal* ("Culturales"), México, noviembre 23 1981.

E.V.

1981. "El precursor de la vanguardia en México. Maples Arce, poeta aislado, fundador del Estridentismo", *Excelsior*, junio 30 1981.

Exposición.

1981. *Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1981.

Exposición Biblio-Iconográfica de El movimiento Estridentista, México, Biblioteca Nacional, octubre-noviembre, s.a. (catálogo de la exposición

con textos de Emilio Abreu Gómez, Pablo Neruda, Carlton Beals, Jose Juan Tablada, Alberto Guillén, Felix Lizaso, Julio Centenari, Humberto Salvador, Mariano Picón Salas, José M^a. González de Mendoza y Humberto Rivas).

Faucherau, Serge.

1985. *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Messidor, París.

1986. colaboración en el diccionario del catálogo *Futurismo-futurismi*, Bompiani, Milán. Pontus Hultén (edit.).

1993. "La naissance du muralisme mexicain", en *Art d'Amérique Latine. 1911-1968*. Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, París, 12-11-1992 al 11-1-1993.

1996. "El estridentismo mexicano", conferencia inédita con motivo de la inauguración de la muestra *El Ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM, Valencia.

Fell, Claude.

1989. *José Vasconcelos, los años de águila 1920-1925*, México, UNAM, pp. 742, (Serie Histórica Moderna y Contemporánea, 21).

Fernández, Justino.

1937. *Arte moderno y contemporáneo de México, con prólogo de Manuel Toussaint*, México, Imprenta Universitaria, (reeditado en 1952 en Porrúa y en 1994 en UNAM).

1952. *Arte moderno y contemporáneo de México*, vol. II, UNAM, México. (cito por la segunda edición, UNAM, México, 1994)

Fernández Ledesma, Gabriel.

1928. "Una nueva Escuela de arte en Michoacán" en *Forma*, México.

1984. *Fernando Castillo pintor popular 1895-1940*, UNAM, IIE

Folch, Mireya.

1977. "Entrevista a Ramón Alva de la Canal", en de *El Sol de Puebla*, domingo, 25 de septiembre de 1977, reimpresa en *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, nueva época, Octubre-diciembre de 1981, págs. 35-38.

Forges de, Marie Therese.

1962. *Barbizon. Originalité de l'école de Barbizon*, Editions du temps, Paris.

Franco Calvo, Enrique.

1993, "Apuntes para un ensayo de familias ilustres mexicanas", en "Revueltas 1902-1935, Museo Nacional de Arte (MUNAL), México.

Fresco, Mauricio.

1942. "Hablado...", *Hoy*, enero 24 1942, p. 52-82.

Frías, Jose D.

1922. "¿Quién será el poeta de 1922?", *UI*, México, enero 5 1922, p. 5.

1922. "Un magnifico literario", *RR*, México, enero 8 1922, p. 45.

Fuente, Carmen de la.

1965. "Capítulos para el estudio de la literatura mexicana", en *B.B.H.*, n° 320, junio 1 1965, P. 15-17.

1967. Galerías de la Ciudad de México.

García Reguero, Raquel.

1984. "Urgente realizar los vitrales con los bocetos de Fermín Revueltas", en *El Día*, México.

García Maroto, Gabriel.

1926. "Conferencia leída al ser inaugurada la exposición de las EPAL en Madrid, Archivo *EPAL*, Madrid, 1926.

1927. "El Rey Alonso en la Exposición Mexicana. Ha sido un verdadero suceso artístico la exhibición de cuadros de niños pintores", en *El Univesal*, México, enero 21 de 1927.

1927. "La revolución artística mexicana. Una lección", *Forma*, México, marzo-abril de 1927.

Galvez, Felipe.

1973. "Cincuenta años nos contemplan desde las antenas radiofónicas (entrevista a Manuel Maples Arce)", *Comunidad*, núm. 46, diciembre 1973, pp. 732-742.

Gallardo Dávalos, Salvador.

1925. *El pentagrama eléctrico*, Puebla, Ediciones German List Arzubide.

1959. "La amistad en el tiempo", *Paralelo*, Aguascalientes, Ags., julio-octubre 1959, pp. 6-8.

1959. "La lírica presencia de Gallardo Dávalos", *Paralelo*, Aguascalientes, agosto-julio-octubre 1959, pp.4-5.

1960. "El estridentismo y la piratería de agua dulce", *Paralelo*, Aguascalientes, Ags., enero-abril 1960, p.3.
1977. "Aproximaciones al estridentismo" en *Tierra Adentro*, N° 9, INBA, enero 1977, México, pp. 13-16.
1981. "A Manuel Maples Arce", en *Plural*, Segunda época, Volumen XI-III, N° 123, México, diciembre 1981, p. 34.

Gallardo, Salvador y otros.

1926. *Manifiesto Estridentista*. n° 3, Zacatecas, julio 12 1926.

Gambo, Fernando.

1966. "Arqueles Vela", *La prensa*, México.

García Maroto, Gabriel.

1927. *La nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Ediciones Biblos.

1925. *Madrid visto por un pintor, 37 escorzos, temas para cuadros futuros* Madrid, Revista de Occidente.

Gavaldà, Josep Vicent.

1988. "Literaturas peninsulares y literatura comparada. Los manifiestos de la primera vanguardia", en *Eutopías*, vol. 3, núm. 2-3, otoño 1987-invierno 1988, pp. 109-126.

Giménez Caballero.

1925. "La América nueva. Un gran romance mejicano", comentario a la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, en *La Gaceta Literaria*, núm. 17, (1-9-1925), Madrid.

Góngora y Argote, Luís de.

1927. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Veracruz, México; Ediciones del Gobierno de Veracruz, (Suplemento de la Biblioteca Popular).

González Arredondo, Margarita.

1985. "Un gran pintor mexicano. Semblanza de Fermín Revueltas", en *Revista Internacional de Aeroméxico*, México,

González Casanova, Pablo.

1924. "Las metáforas de Arqueles Vela", *UI*, México, mayo 29 1924, pp. 42 y 92.

González de Mendoza, J. M.

1952. "Deza, Méndez, Gonzalo", "Bibliografía", *Nuevo Mundo*, abril 15 1952.

González Guerrero, Francisco.

1947. *Los libros de los otros (recepciones)*, México, Ediciones Chapultepec,

González León, Francisco.

1923. "Contestación a la entrevista de Ortega", *UI*, México, diciembre 13 1923, pp. 23 y 49.

González Levet, Sergio.

1981. "La UV rendirá homenaje al Estridentismo", en *Punto y aparte*, Xalapa, Veracruz, octubre 15 1981, p. 23.

González Matute, Laura.

1979. *Escuelas al aire libre y centros populares de pintura* (tesis profesional para obtener el título de licenciatura), UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México.

1981. "Exposición de la obra de las Escuelas de Pintura al aire Libre" en *El Día*, suplemento cultural *El Gallo Ilustrado*, México, noviembre 1981.

1987. *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, CENIDIAP (INBA), México.

1987. *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre y centros populares de pintura*, México, INBA, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, pp. 186. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2; Colección Artes Plásticas).

González, Otto-Raúl.

1977. "Con sus propias palabras", (entrevista a Germán List Arzubide publicada en tres partes), en *El Nacional*, México, enero 19, 21 y 24 1977.

González Peña, Carlos.

1923. "Contestación a la encuesta de Oscar Leblanc", *UI*, México, marzo 8 1923, p. 34.

1924. "Contestación a la encuesta ¿Qué significa el estridentismo?", *La Antorcha*, México, noviembre 1 1924, p.11.

1966. *Historia de la literatura Mexicana*, Editorial Porrúa, México, p. 274.

González Ramírez, Manuel.

1949. "El modernismo", reseña a *Teoría literaria del Modernismo, México en la Cultura*, N° 38, México, octubre 23 1949, p. 7.

González Ramírez, Manuel y Rebeca Torres Ortega.
1945. *Poetas de México*, Editorial americana, México, p. 213.

González Rojas.

1966. "*Luzbela*, novelarías de Arqueles Vela", *B.B.S.H.*, N° 349, México, agosto 15 1966, p. 23.

Gual, Enrique F.

1968. "Exposición en la galería de la ciudad de México".

1968. "Retrospectiva".

Heliodoro Valle, Rafael.

1929. "Panorama de la Pintura Mexicana" en *Revista de Revistas*, México, junio 30 de 1929.

1931. *El Tlacuache, Cuaderno de las excuelas de Pintura Al Aire Libre*, México, Departamento de Bellas Artes, sep, Junio de 1931.

Henestrosa, Andrés.

1964. "La nota cultural" recuerdo del "Estridentismo", *El Nacional* julio 3 1964, P. 3.7.

1964. "La nota cultural", reseña a *A la orilla de este río*, *El Nacional*, julio 21 1964, p. 3.

1965. "La nota cultural", reseña a *Análisis de la expresión literaria*, *El Nacional*, abril 17 1965, p. 3.

Hernández Palacios, Esther.

1981. "Maples Arce: el hielo y la flama", *Punto y Aparte*, año 4, N° 129, Xalapa, Ver., julio 2 1981, p. 23.

Horta, Manuel.

1924. "El Chauve-Souris Mexicano", *UI*, México, junio 5 1924, pp. 33 y 44.

1924. "El sillón vacante", *UI*, México, agosto 7 1924, p. 18.

1924. "Urbe de Manuel Maples Arce", *UI*, México, agosto 7 1924, p.16.

1970. "Homenaje al estridentismo mexicano", *Nivel*, núm. 86, febrero 25 1970, (Textos de Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Salvador Gallardo, Luís F. Mena, Arqueles Vela).

Huerta Efraín.

1941. "Una antología de forcejeos", *Taller*, México, enero-febrero 1941, p. 36.

Hyland, Douglas.

1989. *Marius de Zayas: conjurer of souls*, Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence.

Ibarra, José de Jesús.

1929. "La nueva plástica y la Revolución" en *Revista Crisol*, México, enero 7 de 1929.

Icaza, Xavier.

1934. "La revolución Mexicana y la literatura", *Futuro*, México, noviembre 1934, pp. 4-23.

Iledín, Ala.

1920. "La exposición en la Escuela de Bellas Artes", en *El Monitor Republicano*, México, 7-12-1920.

Illescas, Francisco R. y Juan Bartolo Hernández.

Escritores veracruzanos, p. 572-573.

Imbert, Anderson.

1966. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, F.C.E., 5ª ed., tomo II, p. 16.

Jarnés, Benjamín.

1927. "El café de Nadie de Arqueles Vela", *La Gaceta Literaria*, Madrid, septiembre 15 1927, p. 4.

Jimenez de la Rosa, Felipe.

1937. *Antología revolucionaria*, México, s.e. , p. 15.

Jimenez Rueda, Julio.

1960. *Historia de la literatura mexicana*, Ediciones Botas, México, , p. 334.

Kyn Taniya.

1924. *Radio*. Editorial Cultura. México.

Labastida, Jaime.

1981. "Los estridentistas hoy", en *Plural*, Segunda época/Volumen XI-III, N° 123, México, diciembre 1981, p. 24.

Leal, Fernando.

1932. "Las Escuelas de Pintura al Aire Libre II", en *El Nacional*

1932. "Las Escuelas de Pintura al Aire Libre II", en *El Nacional*, México, mayo 4 de 1932.

1932. "Popular Centers of Painting" en *Boletín de la Escuela de Verano*, Organo del Depto. de intercambio de la Universidad Nacional, México.

1933. "Origen y Evolución de las escuelas de Pintura al Aire Libre", en *El Nacional*, México, abril 13 de 1933.

1990. *El arte y los mostruos*, Instituto Politécnico Nacional, México. Incluye diversos artículos publicados por Leal durante la década de los treinta en el diario *El Nacional*.

Leal, Luis.

1965. "El movimiento estridentista", *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, Memoria del Undécimo Congreso, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, México, , pp. 77-78.

1970. "El movimiento estridentista", en *Los vanguardismos en América Latia*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

Lebranc, Oscar.

1924. "*Prisma*", *El Universal Ilustrado*, México, junio 2 1924, p. 38.

Leiva, Raúl.

1959. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, pp. 65-66.

1959. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, p. 65-73, 360.

1965. "Escaparate de libros" reseña a la 2° edición de *El Picaflor, México en la Cultura*, N° 863, octubre 7 1965, p. 9.

1966. "Escaparate de libros", reseña a *Análisis de la expresión literaria, México en la cultura*, N° 976, enero 2 1966, p. 7.

1966. "Reseña a *Luzbela*", *México en la cultura*", N° 911, septiembre 4 1966, p. 6.

List Arzubirde, Germán.

1922-1923. *Ser*, Revista Cultural Ilustrada, Puebla, Pue. (Director Gerente: Germán List Arzubide).

1923. "Poemas (Estación. Silabario. Àngulo)", *UI*, México, diciembre 6 1923, p. 41.
1923. *Esquina*, Ediciones del movimiento estridentista, Librería Cicerón, México.
1924. "Derivaciones poéticas" (Nota de Maples Arce), en "Museo de las Letras", página literaria de *El Universal*, México, julio 13 1924.
1925. "Plebe" (poemas de rebeldía). Puebla, pue., casa editora: Germán List Arzubide Adherida a la liga de Escritores Revolucionarios.
1926. *El movimiento estridentista*, Jalapa.
1926. *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ver. Ediciones Horizonte.
1926. *El viajero en el vertice*, Casa editora List Arzubide, Puebla, Pue.
- 1926-1927. *Horizonte* (revista mensual de actividad contemporánea) Xalapa, Ver. (Director: Germán List Arzubide).
1928. *Opiniones* (sobre el libro *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide), Xalapa, Ver, s.e., , ("Exégesis" de Armando Zegrí; "Opiniones" de Juana de Ibarbourou, Alberto Hidalgo, Salomón Wapnir, Mariano Silva y Aceves, Nicolás Olivari, Humberto Salvador, Mariano Picón-Salas, Lázaro Liacho, A. Lamar Schweyer, Alfredo Palacios, Juan Marín A., Gerardo Segel, Carlos Mastronardi, Mario Santacruz, Raoul Maestri, Alfredo C.Frechí, T. Mario Rozón Rivera, Magda Portal, Gregorio Cordero y León, Andrés Avelino, Luís Marín Loya, L. A. Lavayen Flores, Vicente Geigel-Polaco, Jose H. Foncueva, Humberto Tejera, José Juan Tablada, Vicente Moreno Mora, Max Jiménez, L. O. Cosco Montaldo, José María González de Mendoza, Serafín Delmar, Humberto Rivas, Fernando Andrade, Armando Ocón).
1928. *Emiliano Zapata. Exaltación*. 2ª. Ed.. Xalapa, Ver.: Ediciones del Gobierno de Veracruz.
1930. "Asfalt" (poema traducido al catalán por Xavier Guell), en *L'opinio*, setmanari socialista, N° 113, agosto 22 1930, p. 16.
1931. *La lucha contra la mentira religiosa en la URSS*, México: Ediciones de la Federación Ateísta Mexicana.
1932. *Sobre la religión y la moral*, Xalapa, Ver: Ediciones Integrales.
1933. *Tres obras del teatro revolucionario*. México: Ediciones Integrales.
1934. *Práctica de educación irreligiosa*. (Para uso de las Escuelas Primarias y Nocturnas para Obreros.), 2ª. Ed., México: Ediciones Integrales, pp. 250.
1944. "Cuenta y Balance", *La pajarita de papel*, México, Segunda época, P.E.N. Club Centro de México, N° 27, sección Comida del martes marzo 7 1944, en el Palacio de Bellas Artes.

1944. "Cuenta y balance", *La Pajarita de Papel*, México, Segunda Época, P.E.N. Club, Centro de México, Número 27, Sección Comida del Martes marzo 7 1944, en el Palacio de Bellas Artes.
1954. "La revolución literaria. El movimiento estridentista", *El Popular*, México, octubre 24 1954, p. 6.
1963. *El México de 1910- El maderismo*. 2ª. Ed., México: Ediciones Conferencia,
1964. *Ramón López Velarde y la Revolución Mexicana*. México: Ediciones conferencia.
1967. *El movimiento estridentista*, México, Secretaria de Educación Pública, Cuadernos de Lectura Popular, Número 107.
1969. *Alejandro Von Humboldt, descubridor de México*. (en la ceremonia de homenaje en el 11 centenario de su nacimiento) México: Soc. Mexicana de Geografía y Estadística.
1970. "Aclaración de Germán List Arzubide" en *Siempre*, México.
1970. "Fermín Revueltas", conferencia pronunciada en la inauguración de la exposición *Acuarelas y dibujos de Fermín Revueltas*, Centro Cultural del Museo de la Ciudad, Veracruz, México.
1970. "Recuerdos de mi amigo Leopoldo Méndez en el primer aniversario de su muerte", en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 56, México, febrero 22 1970, p. 5.
1970. *cantos del hombre errante*, Ed. Rosilberth, México.
1975. *Tlatoani. Vida del gran Señor Netzahualcovotl*, Librería Manuel Porrúa, México.
1976. *El robo de la mujer de Rubens*. México: B. Costa-Amic Editor.
1981. "Autorretrato sobre la angustia de los rosales muertos", en *Plural*, segunda época/volumen XI-III, N° 123, México, diciembre 1981, p. 34.
1987. *El movimiento Estridentista*, México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios- Editorial Fem, (Colección Lecturas Mexicanas, 2).

López y Fuentes, Gregorio.

1923. "Andamios interiores de Manuel Maples Arce", *El Herald*, México, marzo 16 1923, p. 3.

López, Carlos.

1995. "La poesía de List Arzubide. De *Plebe* a *El libro de las voces solitarias*", en *Cemos. Memoria*, México, n° 79, julio 1995, págs. 44-45.

López, Rafael.

1923. "Contestación a la encuesta ¿Pueden los hombres de letras aspirar a la presidencia?", *UI*, México, marzo 15 1923, p. 50.
1924. "Contestación a la encuesta ¿Cuál es su mejor poesía?", *El Universal Ilustrado*, México, mayo 8 1924, p. 18 y 45.

López Velarde, Ramón.

1932. *El son del corazón*, México, Ediciones del Bloque de Obreros Intelectuales (BOI). Ilustrado por Fermín Revueltas.

Luna Arroyo, Antonio.

1962. *Panorama de las artes plásticas mexicanas*, México.

Magdaleno, Víctor.

1984. "Reapertura de la exposición de Fermín Revueltas en la galería Juan o Gorman", en *El Día*, México, 12-1-1984.

Manrique, Jorge Alberto.

1982. "Introducción al arte contemporáneo de México", en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat Ediciones, t. 13.

Maples Arce, Manuel.

1919. "Esas cursis románticas", *RR*, México, mayo 25 1919, p. 14.
1920. *Rag*, Tintas abanico, Veracruz, Ver., Catalá Hnos.
1921. "Los pintores jóvenes de México", *Zig-Zag*, México, abril 28 1921, pp.27-29.
1921. "Nicolas Beauduin", *Zig-Zag*, México, mayo 4 1921, pp. 27-29.
1922. "Arqueles Vela", *Biblos*, México, agosto, 12 de 1922, pp. 121-122.
1922. "El movimiento estridentista en 1922", *UI*, diciembre 28 1922.
1922. "Poetas intuitivos", *UI*, México, octubre 12 1922, p. 48.
1922. *Actual n° 1* (Comprimido Estridentista), s.f. ni p.i.; *Actual n° 2*, México D. F., febrero 1922; *Actual n° 3*, México, D. F., julio 1922.
1922. *Andamios interiores*, México, Editorial Cultura.
1923. "Contestación a la encuesta de Oscar Leblanc sobre el estridentismo", *UI*, México, marzo 8 1923, p. 34.
1923. "Margen", en *Esquina* de Germán List Arzubide, México Librería Cicerón.
1923. "Ultrafuturismo", *UI*, México, septiembre 1 de 1923, p. 45.
- 1924 "Contestación a la encuesta ¿Qué significa el estridentismo?", *La Antorcha*, México, noviembre 1 1924, p. 11.
1924. "Contestación a la encuesta de Demetrio Bolaños Espinosa ¿Cuál es mi mejor poesía?", *UI*, México, 1924, p. 38.

1924. "Diorama estridentista", *UI*, México, enero 10 1924, p. 38.
1924. "Esencia de la nueva estética", *Futuro*, México, febrero 1 1924, p. 14-15.
1924. "Jazz-XY", *UI*, México, junio 1924, pp. 15 y 44.
1924. "La sistematización de los movimientos literarios", *UI*, México, julio 10 1924, p. 54.
1924. "Urbe de Manuel Maples Arce", *UI*, México, julio 24 de 1924, p. 1.
1924. *Urbe*, (Super-poema Bolchevique en 5 cantos), México, Andrés Botas e hijo.
1925. "80 H.P.", *UI*, México, diciembre 3 1925, p. 66.
1925. "La técnica de Émile Mallespine", *UI*, México, enero 8 1925, p. 40.
1926. "Saudaces", *UI*, México, mayo 6 1926, p. 26.
1927. "Nota liminar", en *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos de Rafael Nieto*, Veracruz, Ver., Biblioteca Popular del Gobierno.
1927. "Paroximos", *UI*, México, septiembre 15 1927, p.52.
1927. *El Movimiento Social en Veracruz*. Conferencia sustentada en la Cámara del Trabajo de Xalapa el mayo 1 1927. Talleres Gráficos del Gobierno del Estado. (2 folletos).
1927. *Memorial de la sangre*. México, Talleres Gráficos de la Nación.
1927. *Poemas interdictos*, Xalapa, Ver., Ediciones Horizonte.
1928. "Canción desde un aeroplano", *UI*, México, julio 12 1928, pp. 23 y 59.
1928. "Jornada", *UI*, México, noviembre 22 1928, p.34.
1929. "Puerto", *UI*, septiembre 12 1929, p. 15.
1932. texto para el catálogo de la exposición *Revueltas, Alva, Méndez*, oficinas de la cervecera Carta Blanca, México.
1932. texto para el catálogo de la exposición *Fermín Revueltas*, Oficinas de la cervecera Carta Blanca, México.
1934. *El espíritu del plan educativo*. Radio-conferencia dictada por la estación XEFO, México, abril 24 1934.
1935. "Diorama estridentista", *UI*, México, febrero 21 1924, p.10.
1935. "Dos poemas", (Translated by David p. Berenbert), en *Chants*, Ed. John Wheelwright, Massachusetts, junio 7 1935.
1939. "Poesía mexicana contemporánea, Antología de la Universal", *Ediciones encuadernables*, México, pp. 3-5 y 237-257.
1940. *Antología de la poesía mexicana moderna*, Roma, Poligráfica Tiberina.
1944. *El paisaje de la literatura Mexicana*, Librería de Porrúa Hermanos y Cía., México.
1944. *Veracruz*, México, 1944. (Discurso pronunciado en el "Rotary Club" de Blackpool «Inglaterra», mayo 25 1944.
1946. "La obra educativa de Justo Sierra", en *Universidad*, N° 25, Panamá, diciembre 1946.

1946. *Siete cuentos mexicanos*. Biblioteca Selecta (publicación mensual dirigida por Rogelio Sinán), Año 0, N° 5, Panamá, mayo 1946.
1949. "Maples Arce, poeta de México", en *Pro-arte*, año 11, N° 11, Chile, septiembre 15 1949, p. 5.
1951. *Peregrinación por el Arte de México. Ciudades, obras, monumentos*. Buenos Aires.
1956. *Incitaciones y valoraciones*. Ediciones Cuadernos Americanos 50, México.
1959. *Ensayos Japoneses*. México, Editorial Cultura, T.G.S.A.
1963. "Reseña a *Cuentos del día y de la noche*", en C. de B.A., año IV, N° 1 enero 1 1963, p. 92.
1964. "Fragmento de sus memorias" (nota de José Muñoz Cota) en *El Nacional*, N° 895, México, mayo 24 1964, pp 1 y 2.
1964. "Reseña de *A la orilla de este río*", México, en la Cultura, N° 789, mayo 3 1964, p. 3.
1965. "Memorias de un poeta", en *Revista de la SEP*, enero 31 1965, p. 3.
1966. "Novela estridentista: *Luzbela*", en *Revista de la S.E.P.*, julio 31 1966, p. 3.
1966. "Nueva edición de la novela *El picaflor*" en *Revista de la S.E.P.*, febrero 2 1966, p. 3.
1966. *A la orilla de este río*, Editorial Plenitud.
1967. "El origen del vanguardismo en México", *La Cultura en México*, sup. de *Siempre!*, mayo 31 1967, pp. II-VI.
1967. "Memorias", *Revista de la Universidad Nacional de México*, Vol. XXI, núm. 12, agosto 12 1967, pp. 19-27.
1967. *Soberana juventud*, Madrid, Editorial Plenitud.
1968. "El pintor Fermín Revueltas y su obra", conferencia impartida con motivo de la exposición *Fermín Revueltas*, Galerías de la Ciudad de México, México, Conferencia inédita. Archivo Ing. Silvestre Revueltas, México.
1968. "Fermín Revueltas. Visión de colorista", México, 1968.
1969. "Germán Cueto" en *El Día*. México, noviembre 22 1969, p. 15.
1969. "Remembranza de Gregorio López y Fuetes", *La semana de Bellas Artes*, INBA, N° 155, México, noviembre 19 1969, p. 15.
1970. "Urbe", *La Cultura en México*, Sup. de *Siempre!*, diciembre 16 1970, pp. IX-X.
1970. *Leopoldo Méndez*, Fondo de Cultura Económica (Presencia de México N° 13), México.
1972. "El verdadero Juárez y el falso Bulnes", en *Voces sobre Juárez*, Col. libro abierto, N° 2, México, p. 41-63.
1973. "Segundo manifiesto Estridentista", *Xilote*, núm. 34, p. 9.

1976. "Bajo el mito de las estrellas", Diorama de la Cultura, Sup. de *Excélsior*, abril 4 1976, p. 10.
1976. "El origen de vanguardismo en México", en *La Cultura en México*, suplemento cultural de Siempre!, N° 276,
1978. "Estrofas para un amigo (en el 80° aniversario de Germán List Arzubide), en *Punto y aparte*, Jalapa, octubre 16 1978, p. 20-22 (Nota de Lisandro Chávez Zenteno).
1980. "Canción Antigua", *Sábado*, N° 112, México, enero 5 1980.
1980. "Memorias de Maples Arce", en *Revista de la Universidad de México*, México, mayo 1980, p. 1-4.
1980. Primer Encuentro Internacional de Escritores. "Homenaje de la UNAM y la INBA a distinguidos Escritores Mexicanos", *Gaceta UNAM*, Cuarta Época, Vol. IV, N° 34, Ciudad Universitaria, mayo 12 1980, p. 8.
1981. "El Tapado y Yo", en *Sábado*, México, junio 13 1981, p. 2.
1981. "En la biblioteca de la Ciudad se inauguró la exposición "La obra plástica estridentista", en *Diario de Xalapa*, Xalapa, Veracruz, noviembre 30 1981, p. 1-C.
1981. "Italia! ¡Italia!", en *Plural*, Segunda época/Volumen XI-III, N° 123, México, diciembre 1981, p. 25.
1981. "La escrotura Raquel, Tibol disertó sobre el "estridentismo"", en *Diario de Xalapa*, Veracruz, diciembre 1 1981, p. 1-C

Maples Arce, Manuel y Fermín Revueltas.

1924. *Irradiador*, México, D. F.

Maples Arce, Manuel y otros.

1923. *Manifiesto Estridentista*, Puebla, Pue., enero 1 1923.

March, Gladys.

1960. *My Lif, My Art*, Nueva York.

María y Campos, Alfonso de.

1983. *Gaceta UNAM*, México, 28-11-1983, pp. 1-2.

Mariátegui, José Carlos.

1921. "Aspectos nuevos y viejos del modernismo", en *El Tiempo*, Lima, 3 de agosto de 1921. Tomado de *El artista y la época*, Lima, Empresa editora Amauta, 5ª ed. 1973, págs. 56-59.

1975. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Empresa Editora Amatua, 1975, p. 282.

Marín Loya, Luis.

1924. "Urbe de Manuel Maples Arce", *UI*, julio 31 1924, pp. 2-3.

1926. *El meridiano lírico*, México, s.p.i.

1927. "El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos de Rafael Nieto", *UI*, México, junio 30 1927, p. 54.

1927. "El movimiento estridentista de Germán List Arzubide", *UI*, México, marzo 17 1927, p. 3.

Maristany, Luís.

1994. "La recepción de los contemporáneos en España, (1926-1932)". *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* El Colegio de México, México.

Márquez, Velia.

1964. "Arqueles Vela, su nuevo libro, la Literatura Hispanoamericana y el movimiento estridentista", *México en la Cultura*, N° 774, enero 19 1964, p. 5.

Marramao, Giacomo.

1983. *Potere e secolarizzazione*, trad castellana en Península, Barcelona, 1989.

Martín Fierro.

1926. año III, n° 29-30, 8 de junio de 1926. Tomado de *Martín Fierro (1924-1927)*, antología y prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1969, p. 136.

1926b. "Martín Fierro y Marinetti", publicado en *Martín Fierro*, año III, n° 30-31, 8 de julio de 1926, tomado de Sarlo, 1969, págs. 137-39.

Martínez, José Luis.

1946. "Las letras patrias" (De la época de Independencia a nuestros días), en *México y la Cultura*, México, Secretaría de Educación Pública, p. 443.

1949. *Literatura mexicana siglo XX*, México, Antigua Librería Robredo, p. 29.

1976. "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, El Colegio de México, 1ª ed. 1976, cito por la 2ª reimpresión de la segunda edición, 1987.

Martínez de Aguilar, Aristeo.

1936. texto para el programa de mano de la exposición en la sala G.U.I.A., Departamento de Bellas Artes, del 1 al 25 de agosto de 1936.

Martínez Rendón, M. D.

1936. texto para el programa de mano de la exposición en la sala G.U.I.A., departamento de Bellas Artes, del 1 al 25 de agosto de 1936.

Martínez Rentería, Carlos.

1993. "Fermín Revueltas. Se rescataron sólo ochenta obras suyas", en *El Universal*, México.

Mejía Sánchez, Ernesto.

1963. "El estridentismo mexicano" en *Diorama de la Cultura*, México, septiembre 15 1963.

Mérida, Carlos.

1920. "La exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes", en *El Universal Ilustrado*, 9-12-1920, México.

1924. "Los nuevos valores en la Pintura mexicana", en *Revista de Revistas*, México, mayo 18 de 1924.

1925. "Juicio crítico de la Exposición de Artes al Aire Libre. Una opinión autorizada sobre los trabajos presentados en la Exposición e Minería que proporcionará verdaderas orientaciones", en *Revista de Revistas*, México, agosto 30 de 1925.

1932. "Brillante exposición de tres vigorosos artistas", en *El Nacional*, México.

1933. "Fermín Revueltas", en *Boletín Carta Blanca*.

1934. "Fermín Revueltas", en *Mexican Life*, México.

1976. "Academia Nacional de Bellas Artes", *Seis Siglos de Historia Gráfica en México 1325-1976*. México, Editorial Gustavo Casasola, S.A., México.

1993. *Fermín Revueltas 1902-1935*, Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno, México, D. F.

Millán, Ignacio.

1948. "Arqueles Vela. Hipnosaurio", en *El Nacional*, México, marzo 21 1948.

Millán, María del Carmen.

1963. *Literatura Mexicana*, México, Editorial Esfinge, pp. 303-304.

Miomandre, Francis de.

1926. "Peinture d' enfants", en *Bulletin de la Vie Artistique*. París, agosto 15 de 1926.

Molina Enríquez, Renato.

1927. "¡Nuestras pinturas se van! en *El Sol*, México, diciembre 30 de 1927.
1927. "La exposición de Fermín Revueltas", *El Universal Ilustrado*, México, 29-12-1927.
1927. "Exposición de Fermín Revueltas" *El Sol*, México, 17-12-1927.
1927. texto de presentación para el catálogo exposición Revueltas en la Casa del Estudiante Indígena, México.
1928. "La exposición de pinturas que se remiten a Nueva York", en *El Universal Ilustrado*, México.
1932. "La exposición en la Galería Excélsior la inaugura el Sr. Lic. Don Luis Padilla Nervo", en *Excélsior*, México.

Momland, John B.

1967. *Teatro mexicano contemporáneo*, México, INBA, P. 85.

Monahan, Kenneth Charles.

1972. *Manuel Maples Arce And Estridentismo*, North-western University (tesis).

Monsiváis, Carlos.

1966. *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, S. A., pp. 11-12 y 48-52.
1976. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, El Colegio de México, 1ª ed. 1976.
1977. "Los Estridentistas y los Agoristas", en Oscar Collazos: en *Los Vanguardismos en América Latina*, Ediciones Península, Barcelona, pp. 117-122.

Monterde, Francisco.

1924. "Poema topográfico", en *UI*, México, agosto 21 1924, pp. 15 y 40.

Morales, Miguel Angel.

1981. "Nuevas Estridencias", en *Diorama de la Cultura*, México, septiembre 20 1981, p. 4 y 5.
1981. "¡Viva el Mole de Guajalote!", en *Diorama de Cultura*, México, diciembre 6 1981, p. 2-3.
1981. "Estridentópolis", en *Diorama de la cultura*, México, diciembre 6 1981, p. 11.

Moyssén, Xavier, Et. al.

- Cuarenta siglos de la plástica mexicana*, México, Galería de Arte Herrero, t. 4.

Muñoz Cota, José.

1964. "Reseña de *A la orilla de este río*", *Revista Mexicana de Cultura*, N° 895, México, mayo 24 1964, p. 1-2.

1981. "Transcendencia del Movimiento Estridentista", en *Revista Mexicana de Cultura*, México, marzo 8 1981, p. 4.

Muñoz, José Antonio.

1926. "Ni están todos los que están", en *UI*, México, julio 15 1926, p. 11.

Muñoz, Mario.

1965. "El estridentismo", Meridiano, Sup. Cultural de *Tiempo*, Xalapa, Ver., diciembre 5 1965.

Myers, Oliver T.

1961. "Reseña a Ensayos Japoneses", *Rev. H. M.*, año XXVII, N° 2, México, abril 2 1961, p. 165.

Nandino, Elías.

1959. "Reseña a Ensayos Japoneses, *Estaciones*, Año IV, N° 14, 1959, p. 243.

Nervo. Amado.

1909. "Nueva escuela literaria" en el *Boletín de Instrucción pública* México, agosto 1909. Tomado de Nervo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 4ª ed. 1972, tomo II, págs. 178-182.

Nieto, Rafael.

1927. *El imperio de los Estados Unidos y otros ensayos*. (nota liminar de Manuel Maples Arce), Xalapa, Ver., Ediciones del Gobierno de Veracruz, (Col. Biblioteca Popular).

Noriega Hope, Carlos.

1923. "Notas del Director", en *UI*, México. abril 5 1923, p. 11.

Novo, Salvador.

1924. "La última exposición pictórico juvenil" en *El Universal Ilustrado*, México, junio 19 de 1924.

1925. "Algunas verdades acerca de la literatura mexicana actual", en *El Universal Ilustrado*, México, 15-2-1925.

1926. "Las Escuelas al Aire Libre", en *Forma*, México, Octubre de 1926.

1928. "Los fines de las Escuelas de Pintura" en *Mexican Folkways*, México, enero-marzo de 1928.

Nuñez, Alonso.

1933. "Las Escuelas de pintura al aire libre", en *Ilustrado*, México, marzo 15 de 1933.

Ocampo, Arturo y Ernesto Prado Prado Velázquez.

1967. *Diccionario de escritores mexicanos*, México, Centro de Estudios Literarios, Imprenta Universitaria.

Olaguíbel, Manuel de.

1874. "Nuestros artistas. Pasado y porvenir", en *El Artista*, t. I. p. 15, México 1874.

Olea Franco, Rafael y Stanton, Anthony.

1994. "Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica", El Colegio de México, México.

Orozco, José Clemente.

1945. *Autobiografía*, México, Occidente.

1927. Caricatura sobre exposición de los EPAL, en *Revista L' ABC*.

Ortega Febronio.

1922. "¿Cuál es el escritor más malo de México?", en *UI*, México, diciembre 7 1922, pp. 19 y 53; (1922), pp. 44 y 65.

1922. "¿Cuál es el pintor más grande de México?", en *El Universal Ilustrado*, México, 21-9-1922.

1922. "El fracaso de la Exposición de Independientes", *El Universal Ilustrado* 11-11-1922.

1922. "El fracaso de la exposición de independientes", en *El Universal Ilustrado*, México, 9-11-1922, pág. central y 48.

1922. "La pintura y la escultura en 1922", en *El Universal Ilustrado*, México, 29-11-1922, pp. 20.

1922. "Nuestras críticas de arte. El éxito de la exposición de Bellas Artes", en *El Universal*, México.

1922. "Nuestro apóstol creacionista: Maples Arce", en *UI*, México, agosto 24 1922, pp. 29 y 56.

1923. "La evolución de Rafael López", en *UI*, México, septiembre 27 1923, pp. 35 y 36.

1923. "Zig-Zag en la República de las Letras", *UI*, México, pp. 29-30 y 52.
1924. "¿Qué significa el estridentismo?", en *La Antorcha*, México, noviembre 1 1924, pp. 11 y 12.
1924. "Con Alfonso Reyes después de 11 años de ausencia", en *Revistas de Revistas*, México, mayo 18 1924, p. 10 y 11.
1924. "Manuel Maples Arce: una entrevista estridentista (1926)", en *Sábado de UNO MÁS UNO*, México, julio 25 1924, p. 7.
1925. "El pentagrama eléctrico de Salvador Gallardo", en *UI*, México, diciembre 10 1925, pp. 3-4.
1925. "Literaturas europeas de vanguardia de Guillermo de Torre", *UI*, México, julio 19 1925, p. 3.
1925. "Los escritores que no viven de la literatura", en *UI*, México, septiembre 10 1925, pp. 48 y 96-97.
1925. Recensión de *El café de Nadie* de Arqueles Vela, en *La Gaceta Literaria*, núm. 17, (1-9-1925), Madrid.
1926. "El meridiano lírico de Luís Marín Loya", en *UI*, México, marzo 25 1926, p. 4.
1926. "Horizonte", en *UI*, México, abril 29 1926, p. 4.

Ortiz Tamayo, Ricardo.

1959. "Testimonios para Gallardo Dávalos", en *Paralelo*, Aguascalientes, Ags., julio-octubre 1959, p. 3.

Osorio, Nelson.

1975. "Del modernismo a la vanguardia: el Creacionismo pre-polémico", en *Hispanic Review*, XLIII, 3, 1975.
1982. *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, en Cuadernos del Centro de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos Rómulo Gallegos, Caracas, 1982

Pach, Walter.

1922. "Impresiones sobre el arte actual de México", en *México moderno*, México, octubre 1 de 1922.
1922. "El éxito de la exposición de Bellas Artes. La conferencia de Diego Rivera en México" en archivo en *epal.*, México, noviembre de 1922.

Pacheco, José Emilio.

1981. "In memoriam. Manuel Maples Arce (1900-1981)" en *Sábado de UNO MÁS UNO*, México, julio 25 1981, pp. 2-5.

1981. "Las semillas del tiempo I. Manuel Maples Arce (1900-1981)", en *Proceso*, N° 244, julio 6 1981, pp. 48-49.

Paliza, Juan L. y Alejandro Hernández Tyler.

1925. "Poesías sideristas", en *UI*, México, diciembre 24 1925, p. 38.

Pappe Silvia.

1994. "poesía tendida de la esquina a la ventana: Maples Arce y Torres Bodet".
"Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica" El Colegio de México, México.

Paz, Octavio.

1966. "Prólogo", de *Poesía en movimiento*, México, Editorial Siglo XXI, pp.17 y 358.

1974. *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, Barcelona.

1995. "Rupturas y restauraciones", en *El paseante*, nums. 23-25, Madrid. El texto reproduce la conferencia celebrada con ocasión del coloquio "Las vanguardias cumplen 100 años", organizado por el Museo Picasso de Barcelona.

Pérez Martínez, Héctor.

1926. "La Amarillofilia de Manuel Maples Arce", en *El Sol de Provincia*, febrero 2 1926, pp. 7 y 11.

Pérez Mendoza, Efraín.

1922. "El movimiento artístico llamado nacionalista" en *Revista de Revistas*, México, septiembre 24 de 1922.

1922. "La primera exposición de los grupos de acción de arte", en *Revista de Revistas*, México, noviembre 19 de 1922.

1923. "La exposición de arte infantil en el Palacio de Minería", en *Revista de Revistas*, 25-2-1923.

1923. "La exposición de niños pintores, alumnos de las Escuelas al Aire Libre, es un rotundo éxito", en *El Universal*.

1923. "Las tendencias renovadoras de nuestros artistas" en *Revista de Revistas*, México, enero 7 de 1923.

1923. "Manifiesto de los pintores mexicanos" en *El Mundo*, México.

1923. "Ramos Martínez y la escuela de Coyoacán", en *Revista de Revistas*, México, 25-2-1923.

1925. "Es un rotundo éxito artístico la exposición de pinturas de las Escuelas al Aire Libre, que ayer fue inaugurada", en *El Universal*.
1926. "El rector de la Universidad inauguró la exposición de pintura y escultura de la Escuela de Bellas Artes, que constituye una gran éxito", en *El Universal*.
1926. "Más de mil trabajos presentados en la exposición de la Academia de Bellas Artes".
1927. "Crítica de artes Plásticas. La exposición de Fermín Revueltas", en *El Sol*, México.
1927. "Duros cargos atacan con violencia y sin embages a los que repugnan de los modernos métodos de pintura libre", en *Excelsior*, México.
1927. "El rey Alfonso en la Exposición mexicana", en *El Universal*, México.
1927. "Falso que la Universidad trate de suprimir las Escuelas Libres de pintura", en *El Gráfico*, México.
1927. "No quieren que se modifiquen los planes de las escuelas de pintura", en *El Universal*, México.
- Pérez, Sebastián.
1932. "F. Revueltas triunfó en la exposición", en *El Meridiano*, México.
1934. "Hermoso cuadro de Fermín Revueltas", en *Mexican Life*, México.

Pitty, D. L.

1974. "Maples Arce recuerda", en *El gallo ilustrado*, Sup. de El día, octubre 20 1974, pp. 2-4.

Ponce, Manuel M.

1923. "Contestación a la encuesta ¿Cuál es la mejor novela, la mejor entrevista y la mejor encuesta que ha publicado el Universal Ilustrado", en *UI*, México, mayo, 10 1923, p. 29.
1923. "Contestación a la encuesta ¿Pueden los hombres de letras aspirar a la presidencia?", en *UI*, México, marzo 15 1923, p. 26.

Portal, Magda.

1928. "Panorama intelectual de México", en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, tomo XVI, número 10, 1928, pp. 154-158 y 170, 188.

Quijano, Alejandro.

1923. "Rafael López y la Academia Mexicana de la Lengua", en *UI*, México, octubre 18 1923, p. 41.

Quintanilla, Luis (Kyn Taniya)

1923. "Domingo", *El Heraldo*, México, agosto 14 1923, p. 3.
1923. "Poemas de Kyn Taniya", en *UI*, México, agosto 23 1923, p. 26.
1923. *Avión (1917-Poemas-1923)*, México, Editorial Cultura, 1923.
1923. "Domingo" *El Heraldo*, México, agosto 14 1923, p. 3.
1924. "Contestación a la encuesta: Lo que opinan de las pelotas", *UI*, México, agosto 14 1924, pp. 24-25.
1924. "El Teatro del Murcielago", en *UI*, México, agosto 14 1924, p. 28.
1924. "Radio (Poema inalámbrico en trece mensajes)", México, Editorial Cultura, 1924.
1924. *Teatro Mexicano del Murciélagos*, México, Talleres Gráficos de la Nación.
1925. "Contestación a la encuesta ¿Existe una literatura mexicana moderna?", en *UI*, enero 29 1925, p. 22.
1926. "Estadio", en *UI*, México, octubre 28 1926, p. 40.
1927. "Todo ella", en *UI*, México, febrero 10 1927, p. 50.
1929. "Amazonia" en *UI*, México, octubre 31 1929, p. 19.
1965. "El Murcielago Mexicano", en *La Pajarita de Papel*, México, INBA, 1965, pp. 29-33.

Quiroz, Emiliano.

1965. *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes.
1971. "Manuel Maples Arce y sus recuerdos del estridentismo", (entrevista) en "La Cultura de México", Suplemento de *Siempre*, N° 483, México, mayo 12 1971, pp. II-V.
1971. "Manuel Maples Arce por él mismo", La Cultura en México, Sup. de *Siempre!*, mayo 12 1971, pp. II-V.

Rafael, Rafael de.

1851. "Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos Escuela Mexicana de Pintura", en *El Espectador de México*, México, junio 5 de 1851.

Ramírez, Fausto.

1990. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, UNAM, pp. 218, (Cuadernos de Historia del Arte, 53).

Ramos Martínez, Alfredo, Novo, Salvador y otros.

1922. "Nueva orientación del arte nacional" en *Revista Arquitectura*, México, mayo-junio-julio, de 1922.
1926. "École D' Action", en *Cahiers d' Art*, París, 1926.

1926. "Ideas generales sobre la evolución del Arte en México", en *Revista de Revistas*, México, abril 11 de 1926.

1936. *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Publicaciones de la sep. Editorial "Cultura".

Ramos, Leopoldo.

1936. texto para el programa de mano de la exposición en la sala G.U.I.A., departamento de Bellas Artes, del 1 al 25 de agosto de 1936.

Raphael Small, George, Ramos Martinez.

1975. *his Life Art*. Art Departament of Lutherans College, Thousands Oaks, California.

Revueltas, Alva, Méndez.

1932. México, Oficinas de la Carta Blanca.

Revueltas, Rosaura.

1979. *Las Revueltas*, México, Grijalbo.

Reyes Isidoro, Arturo.

1981. "Recreando una plática con Maples Arce", en *Punto y aparte*, año 4, N° 129, Xalapa, Ver., julio 2 1981, p. 22.

Reyes Nevares, Salvador.

1959. "Reseña a *Ensayos Japoneses*", *México en la Cultura*, México, N° 523, agosto 9 1959, p. 4.

1963. "La literatura mexicana del siglo XX (1900-1930)", en *Panorama das literaturas das América*, Municipio de Nova, Lisboa, Angola, pp.1994-1995.

Reyes Palma, Francisco.

1984. *Historia social de la educación artística en México* (notas y Documentos), México, inba-sep.

Reyes, Alfonso.

1924. "Después de once años de ausencia (entrevista de Ortega)", *RR*, México, mayo 18 1924, pp. 10-11.

1926. "Exposición de pitura de niños mexicanos en Paris", en el boletin de la SEP. 22 septiembre 1926, tomo V.

1980. "Maples Arce habla a Punto y Aparte", en *Punto y Aparte*, Xalapa, junio 5 1980, pp. 16 y 17.

Reyes, Victor M.

1977. "Importancia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre", Conferencia dictada en el Museo Biblioteca Pape.

Rico Cervantes, Araceli.

1978. *El estridentismo. Otra alternativa ala cultura de la Revolución Mexicana*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis, 1978, pp. 232.

Rivas, Guillermo.

1934. "Stained Glasss in Modern Role" en *Mexican Life*, México,

Rivera, Diego.

1921 "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", en *Azulejos*, tomo I, num. 3, pp. 22-25, México, octubre de 1921, en Moysen, Xavier (ed), *Diego Rivera. Textos de arte*, UNAM, México, 1986, pag. 38-41.

1923. "De pintura y otras cosas que no lo son", en *La Falange*, México, 1-8-1923, pag. 269-271, en Moissen, Xavier (ed.) *Diego Rivera. Textos de arte*, UNAM, México, 1986, pag. 49-52.

1923. "Dos años" en *Azulejos*, México, diciembre 2 de 1923.

1926. "Autobiografía", en *El Arquitecto*, México, marzo-abril, 1926, pp. 1-36.

1928. introducción a *Das Weg Diego Riveras*, Berlín.

1945. "Papel de la Escuela al Aire Libre" en *Así*, México, enero 27 de 1945.

1978. *Arte y política*, México, Grijalbo, pp. 460.

R.M.E.

1927. "Le exposición de Fermín Revueltas" en *El Sol*, México, diciembre 17 de 1927.

Rodríguez Prampolini, Ida.

1981. "Ramón Alva de la Canal", en *Plural*, segunda época/Volumen XI-III, N° 123, México, diciembre 1981, p. 41.

1981. "La mirada amorosa", (Discurso de bienvenida en la Academia de Artes, con motivo del ingreso de Ramón Alva de la Canal), en *Plural*, núm. 123, México, diciembre, 1981, págs. 4-5.

1985. "México: pintura y escultura de 1880 a 1920, en Bayón, Damián, en *Arte moderno en América Latina*, Taurus, Madrid, 1985, p. 147 y 148.

Rojas Garcidueñas, José.

1952. "Estridentismo y Contemporáneos", en *Universidad de México VI n° 72*, México, diciembre 1952, p. 11.

Rosales y Zamora, Patricia.

1993. "Murales de Fermín Revueltas, a punto de destruirse", en *Excélsior*, México.

Rosales y Jaime, Sofía.

1985. "Ramón Alva de la Canal tiene la palabra", entrevista en *Plural*, 2ª época, vol. XV-III, núm. 171, México, diciembre, 1985.

1987. "Bocetos de la vida de un artista", julio, 1987, inédito.

1987b. "El artista Alva de la Canal", en *México en el arte*, n° 20, México, INBA, SEP, págs. 5-10.

1994. "Opiniones de Germán Lista Arzubide", en *Memoranda*, año VI, núm. 33, nov-dic. 1994, México.

Rublúo, Luís.

1977. "Carta estridentista para List Arzubide" en *Vida Universitaria*, México, octubre 1 1977, p. 3.

Ruiz Vernacci, Enrique.

1948. "Manuel Maples Arce, poeta", en *Tres ensayos*, Panamá, Imprenta Nacional, p. 94-115.

1948. "Manuel Maples Arce, Poeta Universal", *En tres ensayos*, Panamá, Imprenta Nacional, pp. 99-117.

Sainz, Gustavo.

1964. "reseña a *A la orilla de este río*", *México en la cultura*, N° 800, México, julio 19 1964, p. 7.

Salazar, Rosendo.

1930. *Las masas mexicanas. Sub poetas*, México, Editorial Anante, pp.95 y 97-105.

Salmón, Agustín.

1968. "Fermín y los Revueltas", en *Excélsior*, México.

Santacruz, Mario.

1926. "El meridiano lírico de Luis Marín Loya", en *RR*, México, abril 11 1926, p. 14.

Schmeckeiber, Laurence E.

1939. *Modern Mexican Art*, The University of Minnesota Press, Minneapolis.

Schneider, Luis Mario.

1967. *La literatura mexicana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina,

1970. *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes,

1973. "Introducción", en *Xicote*, N° 34, México, primavera 1973, 2-5 y 8.

1981. "Maples Arce, joven crítico de arte", en *Plural*, Segunda época/Volumen XI-III, N° 123, México, diciembre 1981, p. 36.

1985. *El Estridentismo en México, 1921-1927*, México, UNAM, pp. 346.

1994. "Los contemporáneos: la vanguardia desmentida", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México.

Schwarz, Jorge.

1991. *Las vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid.

Selva, Mauricio de la.

1964. "Asteriscos, reseña *Ala orilla de este río*" *Diorama de la Cultura*, México, septiembre 20 1964, p. 4.

Sheridan, Guillermo.

1985. "*Los Contemporáneos ayer*" Fondo de Cultura Económica, México.

Sierra Partida, Alfonso.

"Los ismos poéticos contemporáneos" en *Suplemento cultural*, México, p. 3.

Sinán, Rogelio.

1959. *Los Valores humanos en la lírica de Maples Arce*, México, Ediciones Conferencia.

Siqueiros, D. A.

1977. *Me llamaban El Coronelazo*, México, Grijalbo.

Skirius, John José.

1982. *Vasconcelos y la cruzada de 1929*, México, Siglo XXI, pp. 244.

Solana, Rafael.

1945. "El paisaje en la literatura mexicana (capítulos que olvidó Maples Arce)", en *Mañana*, enero 6 1945.

Sorondo, Xavier.

1924. "Contestación a la encuesta, California, Stanford University Press, pp.XX, + pp. 168.

Sotomayor, Arturo.

"Manuel Maples Arce, Poeta estridentista", en *Sombras bajo la luna*, México, Librería de Manuel Porrúa, s.t., pp. 171-184.

Stewart, Virginia.

1925. "Daguerrotipos", en *UI*, México, enero 29 1925, p.29.

1928. "Una bella carta inédita de José Juan Tablada, sobre el movimiento estridentista", en *UI*, México, enero 26 1928, p. 34.

1991. *45 contemporary mexican artist*

Stimson, Frederick S.

1970. "Estridentismo" en *The New School of Spanish American Poetry*, Department of Romance Languages, The University of Caroline, USA, pp. 138-145.

Suarez, Luis.

1962. *Confesiones de Diego Rivera*, México.

Suarez, Orlando.

1972. *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, pp. 392.

Sucre, Guillermo.

1975. *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975, págs. 61-92.

Tablada, José Juan.

1923. "El arte, los artistas y el público" (prólogo al libro sobre el método de dibujo del maestro Adolfo Best Maugard) en *Revista de Revistas*, México, agosto 19 y 26 septiembre 2, 9 y 19 de 1923.

1923. "Cuentos rápidos y comentarios breves", en *RR*, México, octubre 14 1923, p. 4.

1924. "¿Qué significa el estridentismo?", en *La Antorcha*, México, noviembre 1 1924, p. 11.

Tejera, Humberto.

1938. "Fermín Revueltas" en *El Nacional*, México, 20-8-1938.

Tibol, Raquel.

1969. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, Hermes, México.

1979. "Una tesis sobre las Escuelas Al Aire Libre" en *Proceso*, México, abril 22 de 1979.

1980. "Alfonso Reyes y la crítica del Arte" en *Comunidad. CONACYT*, México, junio 1980.

1983. "Fermín Revueltas: pequeña antología", en *Proceso. Semanario de información y análisis*, México, n° 369, 28-11-1983.

1993. "Séquences du muralisme mexican", en *Art d'Amérique Latine. 1911-1993*, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, París. Catálogo de la exposición celebrada del 12-11-1992 al 11-1-1993.

Toor, Frances.

1928. "Los pequeños artistas y la Revolución de la Pintura" en *Mexican Folkways*, México, enero-marzo de 1928.

Torre, Guillermo de.

1920. "Manifiesto Vertical", Suplemento del número 50 de la revista *Grecia*, Madrid.

1927. "Nuevos poetas mexicanos", en *La Gaceta Literaria*, n° 6, 15-marzo-1927, Madrid. 1925. *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, p. 80.

1927. "Nuevos poetas mexicanos", *La Gaceta Literaria*, Madrid, marzo 15, pp. 172-593.

1965. *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Madrid, Ediciones, Guadarrama, p. 172-593.

1965. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, enero 6 1965, p. 172-593.

Torre, Manuel.

1961. "El retorno de la picaresca", en *El Nacional*, México, septiembre 12 1961, p. 3.

Torres Bodet, Jaime.

1924. "Contestación de la encuesta ¿Qué significa el estridentismo?", *La Antorcha*, México, noviembre 1 1924, p. 12.

1928. "Perspectiva de literatura mexicana actual (1915-1928)", *Contemporáneos*, México, septiembre 1928, pp. 1-33.

Torres, Herculano.

1967. *Literatura hispanoamericana*, México, Edit. Herrero, p. 76, 393, 434, 464.

Torriente, Loló de la.

1959. *Memoria y razon de Diego Rivera*, México.

Urquiza, Concha.

1926. "Encuesta: ¿Qué opina usted de la nueva generación?", *RR*, México, mayo 16 1926, p. 32.

Valender, James.

1994. "García Maroto y los contemporáneos", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México.

Valle, Rafael Heliodoro.

1922. "Actual. Hoja de vanguardia", en *UI*, México, julio 13 1922, p. 7.

1922. "Andamios interiores de Manuel Maples Arce", en *UI*, México, agosto 24 1922, p. 9.

1922. "El ánfora sedienta. Arqueles Vela", en *UI*, México, septiembre 7 1922, p. 21.

1923. "Ser Revista Cultural", en *UI*, México, febrero 1 1923, p. 8.

1926. "La cefalalgia de Maples Arce", en *RR*, México, septiembre 26 1926, p. 30.

1927. "El terrible don Germán", en *RR*, enero febrero 1927, p. 3.

1927. "Página de las letras", en *RR*, México, junio 19 1927, p. 9.

Varios.

1973. "¿Qué demonios es el Estridentismo? en *Xilote*, N° 34, México, primavera 1973, p. 6 y 7.

1973. "Los Estridentistas" (poemas) en *Xilote*, N° 34, México, primavera 1973, p.10 y 11.

Vasconcelos, José.

1918. *El monismo estético, ensayos*, México, Cultura, Impresos Murguía, pp. 106.

Vasseur, Armando.

1909. "Poeta milanés, calvo...", en *Cantos del otro yo*, 1909, tomado de *Todos los cantos (1898-1912)*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1955, págs. 259-60.

Vela, Arqueles.

1921. *El sendero gris y otros poemas (1919-1920)*, México, Talleres Tipográficos de H. Barrales Sucrs.

1922. "¿Existe un renacimiento literario en México?", en *UI*, México, febrero 9 1922, p.24.

1922. "La influencia francesa en el renacimiento de nuestra literatura", en *UI*, México, agosto 24 1922, p. 2.

1922. "La nueva lírica de José Juan Tablada", en *El Universal Ilustrado*, México, diciembre 21 1922, p. 19.

1922. "La nueva lírica de José Juan Tablada", en *UI*, México, diciembre 21 1922, p. 19.

1922. "Los andamios interiores de Manuel Maples Arce", en *El Universal*, México, agosto 31 1922, p. 8.

1922. "Rafael López, el máximo poeta guanajuatense", en *UI*, México, noviembre 30 1922, p. 57.

1922. *La señorita Etcétera*, México, La Novela Semanal de El Universal Ilustrado.

1923. "Contestación a la encuesta ¿Cómo escribió usted su primera poesía de amor?", *UI*, México, enero 4 1923, p. 39.

1923. "Las máscaras estridentistas", en *UI*, México, noviembre 15 1923, p. 28.

1923. "Rafael López y la Academia", en *UI*, México, agosto 30 1923, p. 36.

1923. "Siluetas y cosas que pasan", en *UI*, México, marzo 8 1923, p. 25.

1923. "Siluetas y cosas que pasan", en *Universal Ilustrado*, México, p. 25.

1924. "Alfonso Reyes", en *UI*, México, mayo 15 1924, 32-33 y 59.

1924. "Contestación a la encuesta ¿Cuáles son los autores que mayores huellas han dejado en su obra?", en *UI*, México, mayo 15 1924, p. 56.

1924. "Contestación a la encuesta ¿Qué significa el estridentismo?", en *La Antorcha*, México, noviembre 1 1924, p. 11.

1924. "Díaz Mirón, parroquiano del café Diligencias", en *UI*, México, junio 26 1924, pp. 31 y 81.

1925. "Comentarios frívolos", en *UI*, México, febrero 12 1925, p. 16.

1925. "El Café de Nadie", en *UI*, México, junio 11 1925, p. 56.

1925. "El Café de todos en Veracruz", en *UI*, México, julio 2 1925, p.38.

1925. "El pictografismo ideológico", en *UI*, México, julio 23 1925, p. 35.

1925. "La sonrisa estridentista", en *UI*, México, diciembre 24 1925, p. 24.

1925. "La vestida primavera" en *UI*, México, septiembre 17 1925, pp. 38 y 47.

1925. "Las luces de los automóviles", *UI*, agosto 10 1925, p. 25.
1926. "El café de Nadie, Xalapa, Ediciones Horizonte.
1926. "Estridentismo automovilístico. La literatura Balloon", *UI*, México, noviembre 26 1926, p. 50.
1926. "La risa de List Arzubide" (comentario a la máscara de List Arzubide por Germán Cueto), en Germán List Arzubide, en *El movimiento estridentista* (1926).
1926. *El café de nadie y un crimen profesional*, Xalapa, Ver., Ediciones de la Revista Horizonte.
1929. *El viaje redondo*, México, en *Revistas de Revistas*.
1935. "Fermín Revueltas", en *Revistas de Revistas*, México
1935. "La revolución en el arte mexicano", *Futuro*, México, enero 1935, pp. 15-24.
1935. Fermín Revueltas decorará el monumento al general Obregón según fallo del jurado calificador en el concurso".
1936. *Historia Materialista del Arte*, México, Secretaría de Educación Pública.
1936. *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos*. México.
1940. *Cantata a las muchachas fuertes y alegres de México*, México.
1943. *Cuentos del día y de la noche*, México, Edit. "Don Quijote".
1945. *El arte y la estética teoría general del arte*, México.
1945. *El trabajo y el amor*, México, Fundamentos de la moral.
1949. *Teoría literaria del modernismo, su filosofía, su estética, su técnica*, México, Ediciones Botas.
1951. *Literatura Universal*, 2ª Ed., México, Ediciones Botas, 3ª Ed. 1959, 4ª Ed., México, Ediciones Botas, 1968.
1953. *Elementos del lenguaje y didáctica de la expresión*, México.
1956. *La volanda*, México.
1961. *El picaflor*, México, Costa Amic Editor, (2ª Ed. 1965).
1965. *Análisis de la expresión literaria*, México, Ediciones Andrea, (Col. Studium, N° 51); 2ª Ed., 1968.
1965. *Cantata a las muchachas fuertes y alegres de México*, México, E.S.A.S., Taller de Artes Gráficas.
1966. *Fundamentos de la literatura mexicana*, México, 1953, 2ª. Ed. Edit. Patria.
1966. *Luzbela*, México, Costa Amic.
1968. *Fundamentos de la historia del arte*, México, 1953; 2ª. Ed., Editada patria.
1980. *Sincrónicas*, (Compilación, selección y prólogo de Lénica Puyhol Vda. de Vela), México, Liberta-Sumaria.

Vela, David.

1963. *Retóricas de post-guerra*, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, p. 68.

Vera de Córdova, Rafael.

1921. "La Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *El Universal*, México, octubre 2 de 1921.

1922. "El grabado de madera de México", en *El Universal Ilustrado*, México, junio 1 de 1922.

Vergara, Marta.

1930. "Escritores americanos en París", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, octubre 26 1930, p. 7.

Villaurrutia, Xavier.

1969. "La poesía de los jóvenes de México", en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 819.

Wolfe, Bertram D.

1963. *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Stein and Day Publishers, Nueva York.

Xirau, Ramón.

1962. *Poetas de México y España*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, pp. 113-115.

Zamora, Francisco.

1923. "Mundo, Demonio y Carne", en *UI*, México, octubre 1923, p. 15.

Zavala, Jesús

1923. "Revista de Revistas y sus colaboradores", en *RR*, México, enero 21 1923, p. 28.

1946. "Reseña a *Cuentos del día y de la noche*", en *Letras de México*, Vol. V, N° 4, abril 4 1946.

Zervos, Christien.

1926. "Peintures d' Enfants", Archivo *EPAL*, París, 1926.