

“Una opalescente claridad de celuloide”: el estridentismo y el cine

ELISSA J. RASHKIN*

ENTRE LAS MUCHAS TECNOLOGÍAS que estaban en desarrollo durante las primeras décadas del siglo XX, el cine era sin duda una de las más influyentes para los movimientos culturales o “ismos” (futurismo, creacionismo, ultraísmo, etcétera) que habían brotado en diversas partes del mundo como síntoma y respuesta a los nuevos tiempos. Al ser el “espectáculo más perturbador de la primera mitad del siglo”,¹ el cine no pudo sino entusiasmar a los jóvenes vanguardistas, ansiosos por romper con los esquemas estéticos y sociales del pasado. En México, el estridentismo, movimiento de vanguardia iniciado por el poeta Manuel Maples Arce en 1921, buscó transformar no sólo la literatura, sino también la vida cotidiana, por medio de la creación de nuevos espacios culturales y nuevos acercamientos al contexto urbano. En ese proyecto, el cine jugó un papel significante: el evocativo *fluir* de imágenes, acompañado por sonidos complementarios o contrastantes, sugería un modelo de estructura poética libre de las viejas reglas; además, el cine como terreno social era uno de los escenarios privilegiados de una modernidad urbana emergente.

EL CINE COMO FENÓMENO SOCIAL

En los años veinte, el cine en México ya había rebasado su papel inicial de novedad y registro de eventos históricos, para convertirse en espacio

* Dirigir correspondencia al Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, Diego Leño 8, Centro, C.P. 91000, Xalapa, Veracruz, tel. (01)(228)8-12-47-19, e-mail: elissara@yahoo.com.

¹ TORRES SAN MARTÍN, 2001, p. 172.

cultural importante, sobrepasando en popularidad a diversiones más antiguas como las carpas, los toros y el circo. Las películas eran italianas, francesas, alemanas y, sobre todo, estadounidenses; el cine aún era mudo y exportarlo era tarea fácil y lucrativa para las compañías internacionales que ya dominaban la industria.² Las prácticas de exhibición variaban mucho entre pueblos rurales y urbanos; en zonas remotas de provincia, la figura pintoresca del cinematógrafo itinerante todavía llevaba su aparato a lomo de burro de pueblo en pueblo, y las proyecciones tenían lugar en corrales y otros lugares improvisados.³ Pero en las ciudades ya existían espacios permanentes de exhibición, tanto de lujo como populares. En Guadalajara, por ejemplo, la primera sala de cine con programación permanente abrió en 1905, y para los años veinte “ya había suficientes salas de cine para todos los gustos”, con amplia concurrencia de los sectores populares y medios.⁴ La ciudad de México contaba con 44 cines en 1924, con un promedio de 1 373 asientos por salón.⁵ Periódicos metropolitanos como *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas* difundían noticias y chismes del mundo cinematográfico y se adornaban con fotos de sus flamantes habitantes, las estrellas y futuras estrellas de la pantalla. Tal como la fábrica, los tranvías y el cabaret, el cine se había convertido en elemento emblemático de la vida urbana.

Para los partidarios de las artes escénicas tradicionales, el cine era un espectáculo comercial y vulgar, y había quien lo veía como un asalto a la buena moral. Pero algunos intelectuales, sobre todo los más jóvenes, tenían otro punto de vista. Por ejemplo, Carlos Noriega Hope, editor de *El Universal Ilustrado* e importante promotor del estridentismo, fue pionero de la crítica cinematográfica en México y realizador de dos películas: *Los chicos de la prensa* (1921) y *La gran noticia* (1922). Posteriormente fue guionista de varias producciones melodramáticas, entre ellas la pri-

² A principios de los años veinte la importación de películas de Estados Unidos ya excedía por mucho la de películas europeas, y siguió aumentando durante toda la década. REYES, 1993, p. 275.

³ Una investigación interesante sobre el cine en el ámbito rural es la que realizó Ana María de la O Castellanos en Unión de Tula, Jalisco, donde no hubo salas permanentes hasta la década de 1950. O CASTELLANOS, 2001, p. 162.

⁴ TORRES SAN MARTÍN, 2001, pp. 174-175.

⁵ REYES, 1993, p. 263.

mera versión sonora de *Santa*, que dirigió Antonio Moreno en 1931. Igual que Noriega Hope, los estridentistas eran apasionados del nuevo arte. Para ellos, el cine, como escribió Maples Arce acerca de la gasolina, olía “a modernidad y a dinamismo”.⁶ Nada tenía del aire estancado de los salones y tertulias heredadas del Porfiriato; no exigía del público ningún conocimiento especializado, ni siquiera saber leer. Al entrar al cine, uno podía disfrutar una experiencia que era auténticamente popular al mismo tiempo que era cosmopolita y tal vez hasta surreal: por ejemplo, era una práctica común en las cadenas metropolitanas de cine programar la misma película en distintas salas el mismo día, y por esta razón a las películas a menudo les faltaba uno o más rollos, ya que los empleados encargados de llevar las cintas no siempre lograban llegar a tiempo. Si más tarde llegaban los rollos extraviados, el operador a veces “los exhibía a una velocidad doble de lo necesario, distorsionando el movimiento de los actores y evitando la lectura de las leyendas, que pasaban por la pantalla con una fugacidad escandalosa”.⁷ Estas películas, aunque pertenecían al llamado “cine mudo”, se proyectaban acompañadas por músicos tocando en vivo el tango o fox-trot de moda (en armonía o no con las imágenes visuales en la pantalla), los gritos de vendedores pregonando sus golosinas, y las risas y comentarios del público. Ruidoso y estridente, el cine como fenómeno social parecía quedar a la medida del gusto vanguardista.

En términos de su contenido, la mayor parte de la producción cinematográfica de la época se alimentaba de las mismas estructuras y moralejas decimonónicas ya rechazadas por la vanguardia. Sin embargo, algunos cineastas, como el ruso Sergei Eisenstein o el hollywoodense Charles Chaplin, ya mostraban las posibilidades de otro tipo de producción basada en nuevas estrategias formales, muchas veces apoyando una perspectiva de crítica social. Éste era el cine que atrajo a los jóvenes estridentistas. “Charles Chaplin es angular, representativo y democrático”, proclamaron en el manifiesto que lanzaron en Puebla el primer día de 1923.⁸

⁶ Esta afirmación se encuentra en el manifiesto *Actual N° 1. Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista* de Manuel Maples Arce de 1921, reproducido en SCHNEIDER, 1997, pp. 267-275.

⁷ REYES, 1993, pp. 277-278.

⁸ Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo *et al.*, *Manifiesto estridentista N° 2*, 1 de enero de 1923, reproducido en SCHNEIDER, 1997, pp. 276-277.

Maples Arce había estrenado la frase un mes antes en una entrevista en *El Universal Ilustrado*, diciendo: “Aún hay muchas gentes que se alumbran con lámpara de petróleo: se espantan de la luz eléctrica. Mary Pickford y Lenin les meten miedo [...] no quieren entender que Charlot es representativo y democrático”.⁹

Chaplin ya gozaba de un gran aprecio entre la comunidad literaria e intelectual internacional. José Juan Tablada, precursor y amigo de los estridentistas, había escrito en una de sus *Crónicas neoyorquinas* de 1921 acerca del prestigio de Chaplin en Europa, citando comentarios del autor francés Elie Faure y del norteamericano Waldo Frank.¹⁰ Pero la influencia de Charlot era manifiesta no sólo en la crónica sino también en la poesía vanguardista; el poeta franco-alemán Yvan Goll había publicado *La Chapliniade ou Charlot poète* en 1920, y el catalán Joan Salvat-Papasseit, en su poema “Marxa Nupcial”, había escrito: “Més m’estimo l’EDISSON/ i en CHARLOT que s’han tornat bessons per/ tal d’entrar en serio a la gloria del cel” (“Prefiero a EDISON/ y a CHARLOT quienes se han vuelto gemelos/ para entrar en serio a la gloria del cielo”), líneas que expresan eficazmente la fascinación vanguardista por la tecnología y el cine como contrapeso a las viejas ideologías religiosas imperantes, tanto en España como en América Latina.¹¹

Igual que el socialista Goll y el anarquista Salvat-Papasseit, los estridentistas eran hombres de izquierda y sentían una fuerte admiración por Chaplin, quien promovía valores humanos y democráticos al mismo tiempo que simbolizaba la modernidad tecnológica por su afiliación con la industria cinematográfica. El entusiasmo de los estridentistas por

⁹ *El Universal Ilustrado*, 30 de noviembre de 1922, recopilado en SCHNEIDER, 1981, pp. 68-69. En 1928, Jorge Basadre, miembro de la vanguardia peruana, hizo eco a Maples declarando que “Este es el siglo de Lenin y de Charles Chaplin” (ARROYO REYES, 1998). César Vallejo, María Wiesse y José Carlos Mariátegui también escribieron sobre “Charlot” en revistas peruanas durante 1927 y 1928.

¹⁰ Notando la aparente indiferencia de los estadounidenses ante las cualidades poéticas de Chaplin, Tablada hace una curiosa comparación entre el cómico y el poeta mexicano Salvador Díaz Mirón, quien sería uno de los blancos mayores de la crítica estridentista. “Apoteosis de Charlie Chaplin o nadie es profeta en su tierra” aparece en *Excelsior* el 2 de agosto de 1921, y posteriormente en *La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas 1920-1936* (2000).

¹¹ SALVAT-PAPASSEIT, 1979, p. 42. “Marxa Nupcial” fue publicado originalmente en *L’irradiador del port i les gavines* (1921). El mismo poema fue citado por Maples Arce en su manifiesto *Actual No. 1*.

Chaplin y su cine contrastaba con su desprecio hacia las figuras artísticas tradicionales, manifiesto en el lema “Chopin a la silla eléctrica!” y en las notorias burlas a los poetas Enrique González Martínez y Salvador Díaz Mirón. Tal vez hasta podemos interpretar la veneración hacia Chaplin como un intento subconsciente de resolver la contradicción entre la condición de la literatura vanguardista como terreno cultural accesible solamente a una minoría letrada y el deseo de sus practicantes de llegar a las masas, sobre todo a un proletariado en gran parte analfabeta pero que representaba —según el espíritu de la época— a la clase revolucionaria por excelencia.¹² Más que cualquier poeta o pintor de ayer, los nuevos actores de cine se aproximaban al concepto vanguardista del artista como actor social en diálogo con las multitudes.

LA LITERATURA CINEMÁTICA

Los estridentistas se refirieron al cine no sólo en sus manifiestos, sino también en su poesía. El cine como aspecto de la vida metropolitana aparece en los poemas “Silabario”, “Luis Angel Firpo” y “Paletas-Chicles,” todos incluidos en el libro *Esquina*, publicado en 1923 por Germán List Arzubide. En otros textos, las referencias cinematográficas forman parte de complicadas metáforas que aluden a la incertidumbre del sentimiento y de la memoria en un ambiente cada vez más impersonal y mecanizado. Maples Arce, en su libro *Andamios interiores* (1922), usa el adjetivo “cinemático” varias veces para describir la experiencia urbana, donde elementos como el ruido y la velocidad cotidiana provocan que tanto la realidad externa como la trayectoria emocional del individuo se desplieguen como rollos de una película. En “Todo en un plano oblicuo...”, Maples alude al desorden de sus propios sentidos y escribe: “me debrayo en un claro/ de anuncio cinemático”. Luego vuelve a comentar: “Pero todo esto es sólo/ un efecto cinemático”. En “Como una gotera...,” el poeta nos dice que

¹² Es interesante que el escritor veracruzano Lorenzo Turrent Rozas, prosélito de la literatura proletaria en los años treinta, rechaza tanto a la obra de Chaplin como al mismo estridentismo, caracterizando a ambos como gestos anarquizantes, pasos adolescentes en el camino a la doctrina “verdadera”—la de Marx y Lenin—. Véanse los ensayos “El chubasco estridentista” y “Anarquía y decadencia de Charlot”, en TURRENT ROZAS, 1973, pp. 210-211 y 270-277.

“Los tranvías se llevaron las calles cinemáticas/ empapeladas de ventanas”.¹³ Lo que es cinematográfico es también pasajero.

En un poema corto de *Esquina* de List Arzubide, titulado “Cinematográfica”, expresa este concepto claramente:

Mientras en el mostrador los cines
venden la noche al menudeo
un beso de celuloide
se escurre en tu recuerdo.¹⁴

Aquí, el cine es un negocio comercial, pero lo que vende es tenue, como la noche; y más tenue aún es el beso de celuloide que se escurre en la memoria como en un sueño.

El uso del cine como metáfora de la inestabilidad temporal, sobre todo en conexión con la mujer y las relaciones amorosas, también se encuentra en la prosa estridentista, como *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela (1922) y *El movimiento estridentista* de List Arzubide (1926). Esta última obra es una historia del estridentismo interpretado libremente por uno de sus principales participantes, y en ella, List Arzubide pinta a los hombres estridentistas como mujeriegos exitosos cuyas conquistas son “niñas cinemáticas, superpelonas, ultraescotadas y extrazanconas, llenando el exangüe patinillo, vestidas de princesas de la luna.”¹⁵ Esas chicas, “las novias unánimes”, son modernísimas, y al mismo tiempo, son intercambiables e insustanciales, como imágenes en la pantalla que se disuelven para reemplazarse una tras otra.

Este concepto de la mujer se encuentra también en *La Señorita Etcétera*, donde el cine es uno de los escenarios privilegiados de la narrativa.¹⁶ La novela de Vela habla de la relación cambiante entre el narrador y su objeto oscuro de deseo, conocido solamente con el nombre de “ella.”

¹³ SCHNEIDER, 1997, pp. 303-304 y 311. Esta edición agrega al estudio pionero de Schneider (de 1970) una antología de textos estridentistas recopilados por el mismo investigador, la cual incluye los dos libros aquí citados, *Andamios interiores* y *Esquina*.

¹⁴ SCHNEIDER, 1997, p. 411.

¹⁵ LIST ARZUBIDE, 1926, p. 22.

¹⁶ “La Señorita Etcétera” fue la novela semanal de *El Universal Ilustrado*, 14 de diciembre de 1922; se encuentra en SCHNEIDER, 1997, pp. 313-330.

El narrador es un ser siempre consciente de su propia enajenación; dice: “Como no hablo más que mi propio idioma, nadie podrá comunicarse conmigo”.¹⁷ Su participación en una relación amorosa no lo libera de esa condición, ya que, como en un sueño, la amada se multiplica, se disuelve, y se refleja en otras, terminando por volverse una especie de fantasma anónimo, la “Señorita Etcétera”.

Esto ocurre sobre todo en el capítulo VII, que empieza: “Cada vez que su recuerdo desovillaba mis letargos, tenía que engañarme para no buscar la claridad de su sombra”. Tal como indica la frase “claridad de su sombra”, es ahora cuando el objeto de su deseo se revela como ilusión cinematográfica. Escribe Vela:

Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide [...]

Transitaba jardines agitados por un viento de ventilador, con florescencias inanimadas humedecidas por una lluvia de surtidor [...]

Sus miradas estaban hechas de “dissolvesout”, su voz tenía siempre el mismo tono modulado con ritmos de silencio articulado [...]

Todas las noches, como en un sueño, yo desarrollaba mi ilusión cinematográfica [...]¹⁸

Para el protagonista de Vela, el amor moderno es un proceso de desplazamiento y proyección. Pocas veces ha sido tan fuertemente expresada la clásica metáfora sicoanalítica de la pantalla-sueño.¹⁹ Sin embargo, la metáfora no es la única estrategia que relaciona a *La Señorita Etcétera* y otros textos estridentistas con el cine; los escritores también utilizaron recursos fílmicos en la construcción de sus versos y narraciones, al grado que, como escribe Ángel Miquel con respecto a *La Señorita Etcétera*, “al leer presenciamos imágenes secuenciadas como en una película”.²⁰ Tanto la ficción de Vela como la poesía de Maples Arce, List Arzubide y Salvador Gallardo yuxtaponen diversas imágenes sin parentesco directo, a manera de un montaje cinematográfico, para así revelar lo que Maples nombraba su *equivalencia* poética. Existe a menudo una tensión entre

¹⁷ SCHNEIDER, 1997, p. 320.

¹⁸ SCHNEIDER, 1997, p. 329.

¹⁹ Para un resumen de la historia de la metáfora del sueño en la teoría del cine, véase RASCAROLI, 2002.

²⁰ MIQUEL, 2005, p. 88.

sonido e imagen, la cual reproduce en palabras la disonancia de una orquesta de cine no del todo sincronizada con las escenas que aparecen en la pantalla. El concepto fundamental es el movimiento; las viejas ideas líricas de perfección y belleza eterna son reemplazadas por una poética de velocidad en la cual las imágenes se sustituyen en una sucesión constante; la belleza se disuelve, se desvanece, para volverse tan sólo un juego de luz y sombra en una pantalla. Todo es ambiguo, y nada es permanente.

ESPACIOS DE DIFUSIÓN Y REFLEXIÓN

Además de utilizar el cine como recurso en su literatura, los estridentistas encontraron maneras concretas de apoyar al séptimo arte. En la Ciudad de México organizaron un cine-club en la casa-taller de Germán y Lola Cueto, donde proyectaron obras de Chaplin y películas experimentales europeas como *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), célebre obra del expresionismo alemán. No se sabe mucho acerca de estas actividades; List Arzubide menciona a Chaplin y a *Caligari* en el contexto de la revista estridentista *Irradiador*, editada en México en 1923, pero no dice nada concreto respecto a proyecciones de películas.²¹ Es posible que el cine-club surgiera después del periodo estridentista propiamente dicho, ya que Maples Arce afirmó en una entrevista que entre las películas que se proyectaron figuraba *Le chapeau de paille d'Italie* de René Clair, de 1928.²² Lola y Germán Cueto, los anfitriones del cine-club, estuvieron en Europa entre 1927 y 1932; al regresar, iniciaron varios proyectos de teatro guiñol e infantil, en los cuales participaron casi todos sus compañeros estridentistas. Es probable, entonces, que las labores de difusión que los estridentistas habían iniciado en 1923 o 1924 se reanudaran después, cuando su trabajo —ya no como movimiento— en el ámbito cultural y educativo metropolitano les abrió las puertas para poder llevar a cabo nuevos proyectos.

²¹ LIST ARZUBIDE, 1926, p. 80.

²² Maples Arce, "La obra de Germán Cueto afronta la mirada transeúnte del hombre presuroso," *Proceso*, junio de 1981, p. 50. En el mismo artículo menciona su encuentro con Eisenstein, quien estuvo en México durante 1930.

A pesar de la escasez de datos, la mera existencia del cine-club estridentista es notable, ya que se trataría de uno de los primeros foros de este tipo en México. Según el crítico Nelson Carro, los cine-clubes empiezan a jugar un papel fundamental a partir de los años cincuenta:

Del cineclub Progreso, del cineclub del IFAL [Instituto Francés de América Latina], de los cineclubes universitarios [de los años cincuenta], derivarán tanto el grupo Nuevo Cine y su revista, como la propia Filmoteca de la UNAM y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, y por ellos pasaron también varios de los futuros cineastas que a finales de los años sesenta se conocerían como el “nuevo cine mexicano”.²³

Parece que el estridentismo, en ésta como en tantas otras de sus actividades, es un precursor, injustamente olvidado, de algo que, tiempo después, reaparecería en la vida cultural del país, cobrando fuerza entre nuevas generaciones de jóvenes rebeldes.

¿Quién asistía a las funciones del cine-club estridentista? No hay un registro, pero es posible que entre los concurrentes se encontrara la joven periodista y actriz Adela Sequeyro, quien protagonizó las películas *El hijo de la loca* (José Ortiz, 1923), *Atavismo* y *Un drama en la aristocracia* (éstas dos últimas realizadas por Gustavo Sáenz de Sicilia, 1924), entre otras, al mismo tiempo que escribía en *El Demócrata* y *El Universal Taurino* bajo el seudónimo de “Perlita”. Sequeyro era amiga cercana de Vela y Maples Arce; años después, ella habló de esta amistad en una entrevista con Eduardo de la Vega y Patricia Torres San Martín:

Nos reuníamos en un café al que le decían *El café de nadie*, porque siempre que íbamos estaba solo. [...] Maples Arce era el que decía acerca de la “intelectualidad de las esquinas”. Fuimos muy buenos amigos, yo lo quería como mi hermano.

Nos dedicábamos a puro vacilar con el estridentismo, a contarnos anécdotas de lo que nos pasaba. Me gustaba mucho como hablaba Arqueles Vela, en ese entonces yo vestía mucho de negro, con adornos de color y él cada vez que se refería a mí me decía: “tan vestida de negro, así te veo, tan vestida de negro”.²⁴

²³ NELSON CARRO, “Psicoanálisis y cine”, conferencia presentada el 8 de mayo de 2003 en la Cineteca Nacional, México [http://www.cartapsi.org/cine/cineclub.htm#_ftn1].

²⁴ VEGA ALFARO y TORRES SAN MARTÍN, 1997, p. 30.

Aunque la poesía escrita por Sequeyro, de corte erótico, tiene poco o nada en común con la de sus compañeros estridentistas, otros aspectos de su vida y obra registran una actitud vanguardista.²⁵ En primer lugar, su separación de su primer esposo tras un breve matrimonio a principios de los años veinte, y desde luego, su dedicación a su carrera profesional y artística, nos hablan de una mujer que buscaba otras opciones más allá de los papeles tradicionales de esposa y madre. En los años treinta, Sequeyro se convirtió en una de las primeras directoras de cine en México con sus producciones *Más allá de la muerte* (1935), *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos del arrabal* (1938).

Estas películas, aunque comparten muchos elementos con otras producciones comerciales de la época,²⁶ destacan tanto por su cuestionamiento implícito al sistema patriarcal (máximo valor del cine mexicano de la época de oro) como por sus aspectos formales. Los atrevidos ángulos de cámara, por ejemplo, y la poética atención a pequeños detalles recuerdan el lenguaje visual del cine mudo. Para algunos espectadores de la época, las “sutilezas y refinamientos visuales”²⁷ que Sequeyro logró en colaboración con el camarógrafo Alex Phillips distinguieron sus películas del grueso de la producción nacional; el crítico “Rajena” captó bien ese sentimiento cuando opinó que *La mujer de nadie* era “precisamente lo que nos hace falta ante tanto charro, tanta china, tanto pulque y tanto tequila”.²⁸

Sería ir demasiado lejos intentar clasificar las películas de Sequeyro como “cine estridentista”. Más bien representan un esfuerzo admirable de realizar cine de expresión personal dentro de una industria ya regida por estereotipos y valores conservadores. Sin embargo, el cosmopolitismo y el formalismo que caracterizaron el cine de Sequeyro indican la influencia de las películas innovadoras de la época y de las corrientes artísticas promovidas por sus amigos y colegas de la prensa metropolitana. Las afinida-

²⁵ Hay ejemplos de la poesía de Sequeyro en VEGA ALFARO y TORRES SAN MARTÍN, 1997, pp. 129-131.

²⁶ Véanse las observaciones de Ángel Miquel acerca de *La mujer de nadie*, película que él ubica dentro del “cine de bohemios”, subgénero del cine nacional de los años treinta (MIQUEL, 2005, pp. 28-29 y 41-42). Sin embargo, en *La mujer de nadie* y *Más allá de la muerte* Sequeyro enfatiza la libertad afectiva y erótica de sus personajes femeninos, y esto distingue sus películas de las muchas que proponían como mujer ideal a la mujer sacrificada y abnegada.

²⁷ VEGA ALFARO y TORRES SAN MARTÍN, 1997, p. 48.

²⁸ Reseña recopilada (sin datos de la fuente original) en VEGA ALFARO y TORRES SAN MARTÍN, 1997, p. 142.

des entre ellos, y el hecho de su amistad, nos permiten pensar que la creatividad de la joven cineasta puede haber sido de cierta manera alimentada por su asociación con el grupo estridentista.

El apoyo de los estridentistas al cine se expresó de otra forma cuando el movimiento pasó a la ciudad de Xalapa en 1925. En general, sus actividades adquirieron entonces un sentido más cívico o didáctico debido a su estrecha colaboración con el gobierno estatal del general Heriberto Jara. Maples Arce fue nombrado secretario general de Gobierno en enero de 1926 y se hizo cargo del programa cultural impulsado por Jara, otorgando apoyo oficial a diversos proyectos, incluidas por supuesto las actividades de sus camaradas estridentistas. En la capital veracruzana, que ellos bautizaron con el nombre de “Estridentópolis”, publicaron libros, realizaron eventos culturales y editaron *Horizonte*, revista literaria y cultural patrocinada por el gobierno estatal. Aunque la revista casi no se ocupó del arte cineasta, su número de agosto de 1926 incluyó un artículo de corte científico, sin firma, sobre “Nuevas industrias: fabricación de películas”, que explicaba (con diagramas y fotos) los procesos involucrados en la producción de tiras de celuloide.²⁹

Aunque el cine veracruzano de la época (incluyendo el trabajo de Gabriel García Moreno, director de largometrajes de ficción) venía esencialmente de la zona industrial de Orizaba, el gobierno jarista fomentaba la producción cinematográfica en la capital por medio de su departamento fotográfico.³⁰ En Xalapa, el grupo estridentista conoció al fotógrafo y cineasta Atanasio D. Vásquez, cuyas cintas, según nos dice la prensa de la época, documentaban festividades de la comunidad, actos políticos y las obras públicas patrocinadas por el gobernador Jara, como fue el caso del monumental Estadio Xalapeño, inaugurado en 1925, que Vásquez había filmado desde su construcción hasta su uso como escenario de festivales y otras funciones cívicas. El 24 de julio de 1927, apenas dos meses antes de la caída del gobierno jarista, Vásquez inició una gira cinematográfica estatal con un programa de sus películas en el Teatro

²⁹ *Horizonte*, agosto de 1926, pp. 41-43.

³⁰ JARA, 1986, p. 5898. Un resumen de la filmografía veracruzana se encuentra en ORTIZ ESCOBAR, 2001, pp. 305-313.

Lerdo. El encargado de presentar el evento fue Germán List Arzubide, entonces editor de *Horizonte*, y durante el intermedio, el público se entretuvo escuchando versos recitados por Leobardo M. González, jefe del Departamento de Educación Estética Popular, dependencia con la cual ya habían colaborado los estridentistas en varias ocasiones, entre ellas, las celebraciones del 1 de mayo de 1926 y una velada conmemorativa en honor de Ramón López Velarde en junio del mismo año.³¹

El 4 de agosto, *El Dictamen* reportó que “el conocido cinematografista jalapeño” había regresado de su gira, con planes de partir nuevamente y llevar sus películas a otras regiones del estado.³² Dos meses después, Vásquez se encontraba presentando sus películas en Tampico cuando recibió las noticias del violento desafuero del gobernador Jara, orquestado por el gobierno central del presidente Calles y llevado a cabo con el respaldo de tropas federales. Igual que otros aliados del controvertido general jarocho, el cineasta le mandó un telegrama de apoyo:

Seguramente mi correspondencia no recibióla Jalapa [en este momento Jara se encontraba en México]. Permítome ratificarle mi más sincera adhesión elevando enérgica protesta contra actos diputados venales arrojáronlo Gobierno que pueblo designóle. Mañana paso películas su grandiosa obra en Cine Isabel y si no ordena contrario salgo Monterrey ponerme órdenes Gral. Sáenz efecto combatir infidencia. Salúdolo muy resppte.³³

El 8 de octubre, ya en Monterrey, Vásquez vuelve a escribir a Jara. Ya no habla de sus negocios cinematográficos, sino reporta su encuentro con el gobernador Aarón Sáenz y pide fondos para su pasaje a México.³⁴ Dos días después, antes de irse de Nuevo León, Vásquez escribe una vez más, mandando un mensaje en que la alegría causada por el triunfo de sus películas es apagado por la amarga sensación de impotencia respecto a la situación política:

³¹ *El Dictamen*, 23 de julio de 1927. De hecho, debido a la falta de apoyo gubernamental causada por la creciente crisis económica, González había renunciado a su puesto tres semanas antes del evento. *El Dictamen*, 2 de julio de 1927.

³² *El Dictamen*, 4 de agosto de 1927.

³³ Centro de Estudios sobre la Universidad (en adelante CESU), Fondo Heriberto Jara Corona, 1927, caja 11, exp. 432, f. 6448.

³⁴ CESU, Fondo Heriberto Jara Corona, 1927, caja 11, exp. 432, fs. 6439, 6440.

Logré alquilar películas. Salgo esa. Aplausos prodigaron su obra en Tampico así como Jefatura Guarnición autorizarme considerar que su labor pro reconstrucción patria es tomada en cuenta por elementos sanos. Sentimos carecen sus deturpadores por dominarlos personalismo absoluto y ser materialmente incapaces realizar alguna obra en provecho de su pueblo.³⁵

Estos telegramas, un tanto misteriosos, nos llevan a pensar que la colaboración entre Vásquez y Jara, más allá de sus aspectos cinematográficos, también tenía algún carácter político. Sin embargo, la pista termina allí y en las fuentes ya no se encuentra más información sobre el asunto. Lo seguro es que, para los estridentistas, el golpe de Estado contra Jara puso fin a su movimiento y cerró cualquier posibilidad que hubiera existido de participar más estrechamente en el desarrollo del cine xalapeño.

EL CINE NEOESTRIDENTISTA DE JESSE LERNER

Los estridentistas, a diferencia de artistas de la vanguardia europea como Fernand Léger y Hans Richter, nunca tuvieron la oportunidad de hacer cine. De hecho, en años posteriores ellos participaron muy poco en la creciente industria cinematográfica mexicana, con la excepción de Leopoldo Méndez, quien hizo grabados para películas como *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948) y *La rebelión de los colgados* (1954) de Emilio Fernández y *El rebozo de Soledad* (1952) y *La Rosa Blanca* (1961) de Roberto Gavaldón, entre otras. En cambio, List Arzubide, Ramón Alva de la Canal y Germán Cueto, junto con Méndez, destacaron en los años treinta por su papel medular en el renacimiento de un arte escénico mucho más antiguo: el teatro guiñol.

En fechas recientes, las posibilidades cinematógicas del estridentismo han sido rescatadas por el documentalista Jesse Lerner, cuyo trabajo se caracteriza por su afán de buscar en los rincones oscuros de la memoria colectiva e iluminar temas y experiencias marginadas de la historia cultural moderna. La producción cinematográfica de Lerner explora conflictos y contradicciones sociales, sobre todo en las relaciones entre México y

³⁵ CESU, Fondo Heriberto Jara Corona, 1927, caja 11, exp. 432, f. 6471.

Estados Unidos, como muestran las películas *Nativos* (1991, con Scott Sterling) y *Fronterilandia* (1995, con Rubén Ortiz Torres). Su documental *El Egipto americano* (2001) toma su nombre de una frase usada con frecuencia para comparar las ruinas mayas de la península de Yucatán con las del antiguo Egipto; sin embargo, la película no se refiere a eso sino al sistema económico de esa región a principios del siglo XX, un régimen cuya naturaleza brutal y explotadora lo relaciona con el sistema colonial impuesto por el imperialismo británico en el norte de África. La comparación nos invita a reflexionar sobre la Revolución en Yucatán como una lucha anticolonial, y *El Egipto americano* expresa esa lucha en sus diferentes niveles visuales y lingüísticos. Hay muchas voces y muchas perspectivas incluidas, pero a diferencia de un documental convencional, nunca hay consenso, lo que predomina es la discordia y la falta de comprensión.

Al mismo tiempo que ha explorado temas histórico-sociales en su cine, Lerner se ha preocupado por rescatar la historia de las vanguardias culturales en México.³⁶ En sus películas más recientes, *T.S.H.* (2004) y *Magnavoz* (2006), Lerner se inspira en el estridentismo, llevando a la pantalla algunos textos de los poetas y escritores del movimiento vanguardista. En una entrevista que dio a la revista *Celuloide* en 2007, dice que “[los estridentistas] no tuvieron oportunidad de hacer cine, aunque hablan de Charles Chaplin, *Caligari*, pero en los años 20 en Jalapa no había nada de eso. Por eso mi proyecto es hacer las películas que ellos hubieran querido hacer”.³⁷ Los resultados de esa intención, llevados a cabo con gran sensibilidad histórica y estética, son interesantes para nuestra investigación, ya que iluminan aspectos importantes de la relación entre los estridentistas y los medios de comunicación.

T.S.H. se basa en un poema de Luis Kyn Taniya intitulado “...IU IIIUUU IU...” (de su libro *Radio* de 1924), y a la vez cita el poema “T.S.H.” de Maples Arce, leído al aire por su autor durante la inauguración de la primera estación de radio comercial en México, copatrocinada

³⁶ En 1998, Lerner y Rita González organizaron *Cine Mexperimental*, una muestra de películas experimentales mexicanas de diversas épocas y regiones que reveló la diversidad de la producción cinematográfica del siglo XX.

³⁷ *Celuloide*, 7 de febrero de 2007 [<http://www.zonar.tv/celuloideat.htm>].

por *El Universal Ilustrado* y la Casa del Radio de Raúl Azcárraga, en 1923.³⁸ Los dos poemas responden a la experiencia novedosa y desconcertante de escuchar una emisión de radio, tecnología obviamente aún en su infancia. *Magnavoz*, por su parte, proviene de un texto de Xavier Icaza, escritor poco valorado a pesar de su extensa e interesante obra, quien participó en el movimiento estridentista durante su estancia en Xalapa. Tímido en sus primeras publicaciones, bajo la influencia de la vanguardia Icaza rompe con los esquemas de la literatura convencional para producir textos insólitos y audaces, entre otros su obra maestra *Panchito Chapopote* (1928).³⁹ Su *Magnavoz 1926* es un texto extraordinario, escrito en forma de obra de teatro, pero con características que impiden su representación en cualquier escenario normal. Con un estilo innovador que a veces parece guión cinematográfico, Icaza retrata las diversas ideologías que competían en el México posrevolucionario, imaginándolas emanando de enormes bocinas que surgen de los grandes volcanes, o sea, de la misma tierra, para intentar, vanamente, captar la atención de un público cansado e indiferente.

Los tres textos escogidos por Lerner hablan de las posibilidades e imposibilidades de comunicación que implican los nuevos medios. En sus adaptaciones de ellos, Lerner da expresión a la confusión provocada por las tecnologías de comunicación que venían desarrollándose en un contexto cultural y político que en sí era inestable y caótico. Combinando imágenes de archivo con filmaciones originales, Lerner produce *collages* filmicos que rinden homenaje a la estética y actitud estridentista. Su uso de celuloide en lugar de video, de blanco y negro, procesado con técnicas casi artesanales, va contra la corriente de nuestra época digital; sin embargo, sus películas no son anacrónicas. No invocan nostalgia por los futurismos del pasado, sino demuestran lo que los textos, escritos hace más de ochenta años, aún tienen que decirnos en la actualidad.

En *T.S.H.*, por ejemplo, encontramos una toma sacada de una emisión noticiera sobre la guerra en Irak, motivada por la mención de Bagdad en el poema de Kyn Taniya. Esta inclusión sugiere que, atrás de los conflic-

³⁸ Recopilados en SCHNEIDER, 1997, pp. 419-420 (“...IU IIIUUU IU...”) y 545-546 (“T.S.H.”).

³⁹ Véanse BEALS, 1931; STANTON, 1938; BRUSHWOOD, 1986; ZAITZEFF, 1995; RASHKIN, 2007.

tos geopolíticos de hoy, existe una larga trayectoria.⁴⁰ En *Magnavoz*, la figura de El Indio, un ser marginado que responde a toda interrogación con un ambiguo “¡Quién sabe, señor!”, es uno de los pocos personajes representados por actores, y funciona —aún más claramente que en el texto original— como símbolo subversivo de los pueblos indígenas que siguen, hasta la fecha, luchando por sus reivindicaciones ante el ninguneo devastador del discurso oficial. También relevantes son las reflexiones que ambas películas expresan acerca de la sobresaturación y omnipresencia de los medios, con sus discursos casi siempre soporífero, y raras veces alentadores y estimulantes. “¡No se olviden de ser inteligentes!”, exhorta Alfonso Reyes desde la Torre Eiffel en *Magnavoz*, pero su mensaje sabio se pierde en el éter, “en la hamaca kilométrica de las ondas”.⁴¹ Las dos películas nos llevan a pensar que los temas planteados por los estridentistas en la tercera década del siglo XX siguen vigentes hoy, ya que, a pesar de toda nuestra conectividad en una supuesta “aldea global” electrónica, el desarrollo y proliferación de tecnologías de comunicación finalmente no han llevado a mayor comprensión entre los pueblos.

CONCLUSIONES

En este breve recorrido de las relaciones multifacéticas entre el estridentismo y el cine, lo que resalta es una ambivalencia por parte de los vanguardistas hacia las tecnologías de comunicación que refleja la ambivalencia fundamental del movimiento hacia la misma modernidad. Quizás esta observación suene paradójica, ya que, desde los años veinte, los estridentistas han sido identificados con su acogimiento a todo lo novedoso y moderno. Pero si es cierto que ellos exaltaron el siglo XX y sus innovaciones en sus manifiestos y declaraciones, no es tanto el caso de su poesía y ficción, donde las tecnologías de comunicación, especialmente el cine, frecuentemente son relacionadas con experiencias de inestabilidad, enajenación y desilusión. Aunque los estridentistas celebraron la destrucción de viejos mitos poéticos como el amor eterno y la belleza absoluta,

⁴⁰ Esta palabra sirve de título a una obra posterior de Icaza (*Trayectoria*, 1936), donde refiere a la marcha implacable de la historia según una visión dialéctica.

⁴¹ Kyn Taniya, “...IU IIIUUU IU...”, en SCHNEIDER, 1997, p. 420.

también lamentaron la mecanización y codificación de la interacción humana; eran dolorosamente conscientes de que el “beso de celuloide” de una “niña cinematográfica” o “señorita etcétera” era un placer pasajero, casi parecido a la experiencia de ver una película. Al mismo tiempo, el cine les hablaba un lenguaje nuevo, que les proporcionaba nuevas palabras y sensaciones, y además, nuevas maneras de ver, sentir y escribir. La asimilación de estrategias fílmicas facilitó la deseada ruptura con el pasado literario. Quitándose para siempre los lentes borrosos del romanticismo porfirista, los estridentistas miraron al siglo XX “con una opalescente claridad de celuloide”.

BIBLIOGRAFÍA

ARROYO REYES, Carlos

- 1998 “Charles Chaplin y la vanguardia peruana”, *La Hoja Latinoamericana*, Centro de Estudios y Trabajo “América Latina”, Uppsala, Suecia, septiembre-octubre, núm. 2 [<http://home3.swipnet.se/~w-30794/LHL/LHL2/arroyo.htm>].

BEALS, Carleton

- 1931 *Mexican Maze*, J. D. Lippincott, Philadelphia y Londres, 369 pp.

BRUSHWOOD, John

- 1986 “Las bases del vanguardismo en Xavier Icaza”, en Xavier Icaza, *Panchito Chapopote*, Universidad Veracruzana, Xalapa, pp. 7-16.

GOLL, Yvan

- 1920 *La Chaplinade ou Charlot poète*, Éditions de la Sirène, París. También en alemán: *Die Chapliniade: eine Kinodichtung*, R. Kaemmerer, Dresden.

ICAZA, Xavier

- 1926 *Magnavoz 1926*, Talleres Gráficos del Estado de Veracruz, Xalapa.
1928 *Panchito Chapopote: Retablo tropical o relación de un extraordinario suceso de la heroica Veracruz*, ilustrado por Ramón Alva de la Canal, Cultura, México.
1986 *Panchito Chapopote*, ed. facsimilar, pról. de John Brushwood, col. Rescate, núm. 17, Universidad Veracruzana, Xalapa, 96 pp.

JARA, Heriberto

- 1986 “Informe que rinde el Ejecutivo del Estado ante la XXX Legislatura el 5 de mayo de 1926”, en Carmen Blázquez Domínguez (comp.), *Estado de Veracruz. Informes de sus gobernadores, 1826-1986*, t. XI, Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, pp. 5875-6012.

- LERNER, Jesse
 2001 *El Egipto americano* [16 mm medimetraje, 57 min.].
 2004 *T.S.H.*, texto Kyn Taniya, narrador Juan José Gurrola [16mm cortometraje, 6 min.].
 2006 *Magnavoz*, texto Xavier Icaza, narrador Juan José Gurrola [16 mm cortometraje, 25 min.].
- LIST ARZUBIDE, Germán
 1923 *Esquina*, Ediciones del Movimiento Estridentista, México.
 1926 *El movimiento estridentista*, Ediciones de Horizonte, Xalapa. Edición facsimilar: col. Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1987, 183 pp.
- MIQUEL, Ángel
 2005 *Disvolencias: Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, col. Popular, FCE, México, 207 pp.
- O CASTELLANOS, Ana María de la
 2001 “Las vivencias cinematográficas en la memoria de los pueblos: Zapopan y Unión de Tula”, en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Guadalajara, pp. 153-169.
- ORTIZ ESCOBAR, Roberto
 2001 “El cine mexicano filmado en Veracruz”, en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara/UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Guadalajara, pp. 297-314.
- RASCAROLI, Laura
 2002 “Like a Dream: A Critical History of the Oneiric Metaphor in Film Theory”, *Kinema*, Universidad de Waterloo, Waterloo, Canadá, otoño [<http://www.kinema.uwaterloo.ca/rasc022.htm>].
- RASHKIN, Elissa J.
 2007 “The X in México: Xavier Icaza and the Literature of the Revolution”, *Hipertexto*, Universidad de Texas-Pan American, Edinburg, Texas, invierno, núm. 5, pp. 3-19 [<http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/hiper5indice.htm>].
- REYES, Aurelio de los
 1993 *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II, *Bajo el cielo de México, 1920-1924*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 409 pp.

SALVAT-PAPASSEIT, Joan

1921 *L'irradiador del port i les gavines*, Poemes d'Avantguarda, Barcelona, 125 pp.

1979 “Marxa Nupcial”, en David H. Rosenthal (ed.), *Modern Catalan Poetry: An Anthology*, New Rivers, St. Paul, Minnesota, pp. 42-43.

SCHNEIDER, Luis Mario

1981 “Reportajes al estridentista Manuel Maples Arce”, *La Palabra y el Hombre*, Nueva Época, Universidad Veracruzana, Xalapa, octubre-diciembre, núm. 40, pp. 65-77.

1997 *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, 2a. ed., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 583 pp.

STANTON, Ruth

1938 “Development of Xavier Icaza as Leader in the Estridentista School of Mexican Literature”, *Hispania*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, año 21, núm. 4, diciembre, pp. 271-280.

TABLADA, José Juan

2000 *La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas 1920-1936*, ed., estudio preliminar, selección y notas de Esther Hernández Palacios, Universidad Veracruzana/UNAM, Xalapa, 438 pp.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia

2001 “Cine y prensa en Guadalajara (1917-1940)”, en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara/UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Guadalajara, pp. 171-182.

TURRENT ROZAS, Lorenzo

1973 *Obra completa*, comp., imagen y ficha bibliográfica de Miguel Bustos Cerecedo, col. Biblioteca Veracruzana, Universidad Veracruzana, Xalapa, 322 pp.

VEGA ALFARO, Eduardo de la y Patricia TORRES SAN MARTÍN

1997 *Adela Sequeyro*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 150 pp.

ZAITZEFF, Serge I. (ed.)

1995 *Xavier Icaza y sus contemporáneos epistolarios*, col. Rescate, núm. 39, Universidad Veracruzana, Xalapa, 196 pp.