

Arqueles Vela: máximo representante de la prosa estridentista en México

1. CRONOLOGÍA DEL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA

El estridentismo, según L. Mario Schneider –teorizador más importante sobre este movimiento– «inició en México la renovación más drástica y escandalosa que se observa a través de la historia de la literatura mexicana»¹. Esta corriente artística supo nutrirse de la violencia física y espiritual que la Revolución Mexicana había provocado en la sociedad para plantear un cambio de los valores establecidos en el terreno estético, social y cultural. Los autores que militaron en sus filas constituyen, junto a aquellos que desarrollaron su trayectoria literaria alrededor de la revista *Contemporáneos*, la representación de la literatura de vanguardia en México en su época de mayor apogeo: la década de los veinte.

El estridentismo nace como movimiento literario en 1922, fecha clave en la que la crítica comienza a tomar en consideración al grupo de escritores formado en torno a la figura de Maples Arce. El 15 de julio se publican sus poemas reunidos bajo el título de *Andamios interiores*; la obra es estimada por los críticos como el «primer libro de vanguardia escrito por un mexicano y publicado en México»². En los meses anteriores ya se habían distribuido unas hojas impresas a modo de manifiesto de carácter iconoclasta en contra del patriotismo y la religión³. La hoja suelta *Actual número 1* contiene catorce puntos desarrollados por Maples Arce a partir de los

¹ Luis Mario Schneider. *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

² Luis Mario Schneider. *El estridentismo. México 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985.

³ Germán List Arzubide, en su obra *El movimiento estridentista*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1926 –considerada como el último manifiesto de los estridentistas–, señala:

manifiestos del futurismo de Marinetti y algunos principios del ultraísmo español promovidos por Guillermo de Torre y R. Lasso de la Vega. En esencia, sus promotores se definen como radicales, intransigentes y herméticos, y se hace hincapié en el culto a las máquinas, el cosmopolitismo y la actualidad de las realidades descritas –características todas de las vanguardias literarias–. En cuanto a la forma, se pretende «totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma simultánea y poliédrica»⁴ para romper con la literatura nacional, a la que se considera anquilosada. Maples Arce expondrá: «Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva». Así, Juan Jacobo Bajaría al analizar el concepto poético de los movimientos de vanguardia en España e Hispanoamérica aduce que «las palabras valen por sí mismas y por la relación emocional que crea la imagen poética, sin referencia a ningún ocultamiento»⁵.

Los impulsores del estridentismo pronto aspiran a tener una repercusión en el plano político y social, de manera que su trabajo creativo quede justificado tras el primer escándalo levantado por sus propuestas iconoclastas. El objetivo del siguiente manifiesto estridentista, que aparece en enero de 1923 en la ciudad de Puebla –allí dirigía la revista *Ser* Germán List Arzubide, uno de sus promotores– es sacudir el espíritu dormido de la provincia y atraer a los jóvenes hacia un arte totalmente nuevo y revolucionario. El punto tercero de la segunda parte propone: «La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrechan los espejos de los días subvertivos. Vivir emocionalmente, palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro». No solamente se trataba de romper con héroes y conceptos muy arraigados en la historia mexicana, sino también de ataques directos a personalidades de la vida social y cultural que impedían la renovación. Así se lanzan contra los profesores del Colegio del Estado, algunos de los cuales eran de nacionalidad española. Según Alfredo Bosi, la vanguardia se convierte en «una aventura por entonces preñada de sentido estético y vastamente social y político»⁶.

En la difusión de la nueva ideología adquiere un papel destacado *El Universal Ilustrado*⁷, semanario que reproduce las proclamas y los trabajos

«Una mañana aparecieron en las esquinas los manifiestos (Actual número 1) y en la noche se desvelaron en la Academia de la lengua los correspondientes de la Española haciendo guardias por turno, se creía en la inminencia de un asalto» (pág. 17).

⁴ Las citas que ofrecemos a continuación aparecen recogidas en los manifiestos estridentistas reproducidos por Luis Mario Schneider, *El estridentismo: México 1921-1927*.

⁵ Juan Jacobo Bajaría. *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires: Perrot, 1957 (pág. 48).

⁶ Alfredo Bosi. «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», en Jorge Schwart, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

⁷ List Arzubide comenta con mucha gracia en su obra, ya citada, *El movimiento estridentista*: «El estridentismo se atrincheró en *El Universal Ilustrado* y, haciendo cardillo

creativos de los componentes del grupo estridentista. En él se promueve *Urbe*, tercera obra de Maples Arce con una amplia repercusión en la literatura mexicana, ya que es el primer libro de vanguardia en lengua española traducido al inglés, concretamente por John Dos Passos. Su contenido político resulta explícito; el subtítulo «Superpoema bolchevique en cinco cantos» y la dedicatoria «A los obreros de México» anticipan la apología de la lucha revolucionaria, que se realiza dentro de un contexto vanguardista al ser exaltada la ciudad como objeto de belleza.

Y junto con la prensa, otro espacio difusor fue el *Café de Europa*. A él acudían como clientes asiduos, además de Maples Arce, otros estridentistas: «Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide, Luis Marín Loya, Febronio Ortega, Miguel Aguillón Guzmán, Gaston Dinner, Francisco Orozco Muñoz, los músicos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas y el grupo de pintores que colaboran estrechamente con el movimiento: Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas»⁸. La vanguardia se convirtió en una ruptura con la estética precedente en la que se buscó deliberadamente la confluencia entre las distintas artes. Así el manifiesto de Puebla recogía consignas en relación a la poesía y la pintura:

La poesía una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos por medio de imágenes equivalentistas, orquestalmente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes.

De la colaboración entre escritores y pintores surgirían varios proyectos en el marco del *Café de Europa*: exposiciones, la gestación de Ediciones del Movimiento Estridentista –que dio a conocer entre otras la obra de Germán List Arzubide *Esquina*, con el retrato del poeta a cargo de Jean Charlot– y la revista estridentista *Irradiador*, de la cual no se conserva ningún ejemplar. Según List Arzubide «sus páginas decían en cada número el tanto por ciento de la verdad actual. Se recetaba gratis en ellas contra la pesadez intelectual y la modorra académica. Se ofrecían empleos para los vagabundos de la inquietud estética»⁹. El mismo autor alude a la primera exposición estridentista celebrada en dicho café; la invitación que reproduce en el libro muestra las distintas atracciones con las que contó la velada: la lectura de poemas y de una novela vanguardista –*El Café de Nadie* de Arqueles Vela– se combinó con la exhibición de cuadros y esculturas y un

con los anteojos de Carlitos Noriega Hope» –el director del periódico– «se entretuvo en achicharrar las calvas creencias de los alborotadores» (pág. 28).

⁸ Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 18).

⁹ Germán List Arzubide. *Op. cit.* (pág. 76).

recital de música estridentista. Al igual que otros movimientos de vanguardia, el estridentismo —estudiado desde el punto de vista literario— se integra en las corrientes artísticas que rompieron con la tradición en la década de los veinte, tales como pintura, escultura, grabado y fotografía.

Siguiendo con la cronología que lo encuadra y que explica su razón de ser como producto de una época y un entorno cultural concreto, hay que señalar el destino a Jalapa de Maples Arce como secretario de gobierno. En 1925 esta ciudad de provincia pasa a ser Estridentópolis. Desde ella, adonde acuden otros miembros del grupo, se programan actos culturales, exposiciones, y se crea la revista *Horizonte*, el medio periodístico más importante con el que contó el movimiento. Su director, List Arzubide, aclara que «Será el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente en la mejor tribuna del pensamiento revolucionario. Será un periódico moderno, abierto a todas las tendencias nuevas, sin prejuicios ni vacilaciones»¹⁰.

1926 se convierte en un año de gran apogeo para el movimiento estridentista, pues además de publicarse el número 1 de *Horizonte*, ilustrado por Ramón Alva de la Canal y Diego Rivera, es lanzado el *Manifiesto número 4* por el III Congreso Nacional de Estudiantes, reunido en el estado de Tamaulipas: los jóvenes se adhieren a la estética promovida por el grupo de Maples Arce. A partir de este momento el rumbo se orienta hacia posturas más políticas; la mayoría de los artículos publicados en la revista son de índole social y muestran una correspondencia clara con la ideología que marcó la Revolución Mexicana. Esta concienciación hace adquirir solidez al movimiento y lo distingue dentro de la vanguardia internacional. Su adhesión a una causa social no implica, sin embargo, una militancia en la izquierda, pues fieles al espíritu vanguardista lucharon contra el sistema de valores establecido, más como un intento de subversión que movidos por unas convicciones políticas firmes. Alfredo Bosi al analizar el contexto de las vanguardias en Hispanoamérica considera que «El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica [...] cuanto a la dirección [...] de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar»¹¹.

La publicación de *El movimiento estridentista* —libro citado como referencia para el presente estudio— de List Arzubide supone su culminación. La obra, dedicada a Huizilopochtli —la reivindicación de los mitos autóctonos constituye una de las características de la vanguardia hispanoamericana—, a

¹⁰ Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 26).

¹¹ Alfredo Bosi. *Op. cit.* (pág. 18).

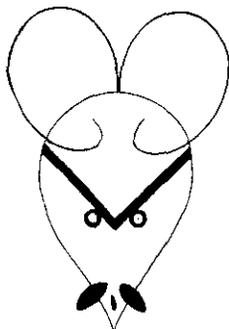
través de relatos, anécdotas, grabados y fotografías intentaba resumir la trayectoria del estridentismo. En el pie de imprenta podemos leer:

«El 31 de diciembre de 1926 se acabó de imprimir este libro que encierra el relato único del movimiento revolucionario-literario-social de México»¹².

En 1927, un cambio de gobierno supuso la retirada violenta del estridentismo de Jalapa. Este hecho provocó el fin del movimiento; a partir de entonces sus componentes –al igual que otros escritores vanguardistas en Hispanoamérica– se acercan a la tendencia estética denominada Postmodernismo. Desde el distanciamiento crítico que otorga el paso de los años, podemos enfocarlo como una de las corrientes –la primera en plantear la ruptura con el pasado– más genuinas de la literatura mexicana correspondiente al periodo de vanguardias. Xavier Villaurrutia, poeta perteneciente al grupo de Contemporáneos –el grupo vanguardista que ha recibido más atención por parte de la crítica–, fue el primero en reconocerlo: «El estridentismo...consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos literarios»¹³.

Desde la perspectiva de este trabajo resulta relevante que entre los adscritos al movimiento figure Arqueles Vela, al que se puede considerar máximo representante estridentista de la prosa de vanguardia en México, junto con Xavier Icaza.

2. TRAYECTORIA INTELECTUAL DE ARQUELES VELA¹⁴



Arqueles Vela. Caricatura de Hugo Tilhman¹⁴.

¹² Germán List Arzubide. *Op. cit.*

¹³ Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 36).

¹⁴ La reproducción de este dibujo aparece en Germán List Arzubide. *Op. cit.* (pág. 26).

Acaso por el nombre, Arqueles Vela nos pareció desde el principio un hombre de truco, con puertas falsas y cuevas extraviadas y nos obligó a saber qué secreto solapaba y muchas noches, entre la desazón de las distancias, lo seguimos para esculcar su sombra ¹⁵.

En su libro *El movimiento estridentista* List Arzubide nos muestra el perfil particular de este escritor que inmortalizará el Café de Nadie –En realidad El Café de Europa, lugar de encuentro de los estridentistas– en una novela homónima. El contacto de Arqueles Vela (Tapachula, Chiapas, 1899-?) con el grupo fue temprano. En 1922 publica una crítica en *El Heraldo de México* sobre el libro de Maples Arce *Andamios interiores*, en ella destaca la necesidad de «disgregarse» y «distender todas las ligaduras sensitivas» para comprender mejor su poesía. Y poco después es publicada su primera narración, *La Señorita Etcétera* en el suplemento «La novela semanal» de *El Universal Ilustrado*. El cargo que ocupa al año siguiente como secretario de redacción de la revista permitirá a Arqueles Vela propagar los principios y la estética estridentista. Otra de sus actuaciones memorables dentro del grupo fue abrir la primera exposición –a la que ya hemos hecho mención–, celebrada en el café que les servía de encuentro, con la *Historia del Café de Nadie*.

La labor literaria de este representante de la prosa de vanguardia obtendrá pronto eco; el filólogo Pablo González Casanova escribe un artículo en *El Universal Ilustrado* el 29 de mayo de 1924 sobre «Las metáforas de Arqueles Vela», con un subtítulo: «La filología y la nueva estética». Este escrito adquirirá trascendencia para el movimiento estridentista al ser el primero que les dedica la crítica especializada. Otro de los trabajos dedicados al prosista en aquellos primeros años de la vanguardia es el titulado «El Estridentismo. La teoría abstraccionista de Arqueles Vela», que según Luis Mario Schneider ¹⁶ apareció en el número 2 de la desaparecida *Irradiador*.

Las propias colaboraciones del autor también se destacan en la prensa del momento, como el artículo «La sonrisa estridentista», publicado en *El Universal Ilustrado* el 24 de diciembre de 1925, que trata de exponer un gesto peculiar del grupo al que pertenece:

«Nuestra sonrisa es una sonrisa deportista. Usamos raquetas del humorismo para mantener los conceptos y las frases en el aire idealista de los campos intelectuales, en una reciprocidad admirable, sin tocar la red de la realidad...» ¹⁷.

¹⁵ *Ibíd*em (pág. 26).

¹⁶ Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 24).

¹⁷ *Ibíd*em (pág. 26).

En el mes de julio de 1926 Arqueles Vela parte de viaje hacia España. *El Universal Ilustrado* del día 29 ofrece la noticia:

Todos nuestros lectores han leído algo de Arqueles Vela, el apóstol estridentista, que, en compañía del prominente político Maples Arce, intentó una verdadera revolución en la literatura nacional. Arqueles Vela, con el silencio que lo caracterizó siempre, salió de México rumbo a España en busca de nuevas corrientes de renovación espiritual¹⁸.

List Arzubide también ofrece su visión particular del acontecimiento:

Arqueles Vela, desesperando una juventud que estaba detrás de la máscara bigotuda que amarrara Germán Cueto a la caricatura, decidió abandonar a sus muñecas en trueque de la amplitud de un viaje que decorara de horizontes su vida, y liquidó sus existencias¹⁹.

Hallándose el autor fuera de México, la revista estridentista *Horizonte* publica *El Café de Nadie*, obra formada por tres textos cortos: «El Café de Nadie», «Un crimen provisional» y «La Señorita Etcétera» –publicada con anterioridad en *El Universal Ilustrado*–. La crítica más interesante que recibe la realiza Benjamín Jarnés en *La Gaceta Literaria* de Madrid el 15 de septiembre de 1927. El escritor español compara la técnica empleada por Arqueles Vela con el interés de Ramón Gómez de la Serna en desnudar todo, «sin acordarse de construir, de arquitecturar nada»²⁰. En este periodo el mexicano entra en contacto con la vanguardia española según queda atestiguado en el prólogo de su última novela, *El intransferible*:

...en Madrid, en 1927, en la calle Velázquez 4, estudio de Ramón Gómez de la Serna, durante una charla con Marichalar, Benjamín Jarnés, Maroto, el gran inventor de las greguerías dijo: –«Sabemos lo que no debe hacerse en novela... Antonio Espino, en *Pájaro Pinto* y Arqueles Vela en *El intransferible* desbrozan el camino²¹.

En el mismo escrito se alude a su contacto en París con otros escritores hispanoamericanos precursores de la renovación literaria: «Alfonso Reyes –entonces embajador–, Carlos Pellicer, Germán Cueto, Manuel M. Ponce y Miguel Angel Asturias».

Después de su trabajo como corresponsal en Francia, Arqueles Vela realiza otros viajes antes de regresar a México, en 1933. Comienza entonces su

¹⁸ *Ibidem* (pág. 29).

¹⁹ Germán List Arzubide. *Op. cit.* (pág. 67).

²⁰ Cito a partir de Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 30).

²¹ Arqueles Vela. *El intransferible*. México: Gama, 1977.

trabajo como director del suplemento literario de *El Nacional*, que compagina con una extensa labor pedagógica. Impartió clases de arte y literatura en la Escuela Nacional de Maestros y diversos cursos destinados a trabajadores y a la enseñanza secundaria. Participó, asimismo, en distintas comisiones educativas y llegó a ser director de la Escuela Normal Superior.

En 1945, con la publicación en *El Universal Ilustrado* de *Cuentos del día y de la noche*, le llega el ansiado reconocimiento de la crítica y empieza a ser considerado como un representante destacado de la prosa mexicana contemporánea. Sus ensayos sobre arte y literatura contribuyen a consolidar a Arqueles Vela como intelectual y hombre de letras. En la década de los 70 merece la pena reseñar la aparición de dos de sus trabajos: *Análisis de la expresión literaria*²², en 1976, estudio de tipo teórico-crítico sobre la literatura y, por fin, en 1977 ve la luz *El intranferible*, obra que, tras muchas vicisitudes e intentos de publicación, es ofertada al mercado por un grupo de jóvenes entusiastas fundadores de la editorial Gama. Después de cincuenta años de haberse escrito se difunde «la novela póstuma del estridentismo», en palabras de su autor:

Es la primera vez que un libro póstumo –el libro que se escribe después de muerto, según la definición transcrita por el manuscrito inencontrable– se publica congruentemente, porque, de acuerdo con sus preceptos, el hombre muere más de una vez en el decurso de la existencia²³.

3. EL RITMO VANGUARDISTA EN *EL CAFÉ DE NADIE*

Bajo el título de *El Café de Nadie* aparecen publicadas tres narraciones cortas de Arqueles Vela representativas de la prosa de vanguardia. En las tres se puede percibir el intento de trascender la realidad a partir de una imaginería barroca que pretende transmitir el estado puro de las emociones, a menudo inconexas, más que describir un estado de ánimo. El ritmo resulta así retardado –cada gesto, cada acción supone un comentario minucioso–, y a veces produce la sensación de que las escenas son proyectadas a cámara lenta. La acumulación de imágenes también acentúa la impresión de lentitud. Pablo González Casanova aludía al estridentismo como una «abundante fuente de metáforas novedosas llamadas a conquistar, en un porvenir no muy lejano, preeminente lugar en la literatura»²⁴.

²² Arqueles Vela. *Análisis de la expresión literaria*. México: Porrúa, 1976.

²³ Arqueles Vela. *Op. cit.* nota 21 (pág. 9).

²⁴ Cito a partir de Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 21).

Una de las notas más caracterizadoras de su estilo es la riqueza lingüística del conjunto de sus obras. Si nos hacemos eco de las propias palabras del autor, su concepción del lenguaje poético se define como «una sucesión de acordes, regulares en el verso, irregulares en la prosa»²⁵. Arqueles Vela está aludiendo directamente al ritmo por medio de una terminología propia del campo musical; no hay que olvidar que en la época de vanguardias es común la confluencia entre distintas artes. Y si en prosa este elemento se percibe más descompasado, su presencia queda patente en la sucesión de metáforas yuxtapuestas –de origen cubista o surrealista– motivadas por una idea común. En los textos que componen *El Café de Nadie* el motivo compartido es la búsqueda de la identidad del individuo por medio del amor, sentimiento que genera la insatisfacción en los tres relatos. Así se explica el predominio de una visión desintegradora del mundo, irreal e ilógica, donde las escenas se superponen sin atender a un orden espacio-temporal. La sensación de inestabilidad que experimentan los personajes, unida a la incomunicación generada en el escenario de la gran ciudad, son los elementos configuradores del vanguardismo que contribuyen a remarcar el ritmo lento y angustioso de la cotidianidad.

3.1. La Señorita Etcétera

En el prólogo de esta narración, el director de *El Universal Ilustrado* –donde fue publicada por primera vez– hacía el siguiente comentario:

Cada uno pensará a su antojo respecto de esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas...²⁶.

La trama argumental de *La Señorita Etcétera* es apenas perceptible: un narrador en primera persona cuenta su llegada a una ciudad desconocida del Golfo de México y su encuentro con una mujer misteriosa. Su fascinación hacia ella le hace olvidarse momentáneamente de su soledad y aislamiento, pero su resistencia a perder la libertad no permite que la

²⁵ Arqueles Vela. *Op. cit.* nota 22 (pág. 134).

²⁶ Las citas incluidas sobre los textos que integran *El Café de Nadie* han sido tomadas de la reproducción que de éstos hace Luis Mario Schneider en: *El estridentismo: México 1921-1927*. Las narraciones van a ser analizadas en el orden en que aparecen en este libro: *La Señorita Etcétera*, *El Café de Nadie* y *Un crimen provisional*. Dicho orden deberá ser tenido en cuenta a la hora de comprobar la numeración de las páginas.

relación salga del ensueño. El símil de equiparar la trayectoria vital a un viaje puede conectar con el cosmopolitismo vanguardista. La búsqueda infructuosa de sí mismo lleva al personaje al territorio estéril de la ciudad:

Yo me sentía con esa profunda nostalgia que se va acumulando en las estaciones solitarias, recordadas por unas cuantas luces mortecinas, alegradas o entristecidas por los pitazos de los trenes [...]. Agobiado, ahumado de tantas saudades, empecé a recorrer las emociones desconocidas que atardecían en la ciudad (pág. 92).

La exaltación del mecanicismo y la técnica responde en los escritores vanguardistas al deseo de romper con los límites que impone el mundo real; la ciudad se convierte entonces en el ámbito más idóneo para expresar las emociones. El estridentismo mexicano mitifica este espacio por influencia del futurismo. En *La Señorita Etcétera* comprobamos que la vida urbana genera insatisfacción al convertirse todos sus momentos en recurrentes y rutinarios: «Mi vida fue tomando un aspecto de piso encerado. Diariamente arrancaba a mi disciplina de calendario la hoja numerada del fastidio del día» (pág. 93), dirá el protagonista. Su existencia se vuelve mecánica para adaptarse a ese ritmo, e incluso llega a contemplar a la mujer de sus sueños como una mujer automática poseedora de un mecanismo perfecto.

En Arqueles Vela, al igual que en otros escritores estridentistas, la estética se sirve de nociones físicas para expresar una realidad asfixiante en la que se debate el ser humano. El autor intenta incorporar el mecanismo de las máquinas a la narración como nota de modernidad. Las comparaciones, en concreto, con el cinematógrafo son frecuentes. Por un lado, se traslada el movimiento a cámara lenta y la posibilidad de volver hacia atrás y recuperar los momentos vividos; la siguiente apreciación del protagonista nos recuerda el cine mudo: «Con la templante seguridad de que a una leve insinuación de sus movimientos, hubiera desandado la idea de alejarme, me paraba a cada momento» (pág. 97). Y por otro, se toma su carácter ficticio como representación del único espacio en el que es posible el amor: «Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide... [...] Todas las noches, como en un sueño, yo desenrollaba mi ilusión cinematográfica» (pág. 97), reflexiona el personaje.

En el estudio de Ida Rodríguez Prampolini «Antecedentes del surrealismo en México»²⁷ se menciona que los estridentistas prepararon el terreno a este movimiento. Su reivindicación de la imagen como asociación libre de emociones pertenecía al mundo de los sueños y el subconsciente. En la obra de Arqueles Vela se aprecian rasgos futuristas y surrealistas; su

²⁷ Ida Rodríguez Prampolini. «Antecedentes del surrealismo en México», en *Modernidade: Vanguardias Artísticas na America Latina*. Río de Janeiro: Unesp, 1990.

prosa queda, pues, plenamente inscrita dentro de la literatura de vanguardia. El final de *La Señorita Etcétera* nos revela además el carácter lúdico que confería esta corriente al texto. Los atributos de la mujer soñada-evocada llegan a confundirse con los signos convencionales de la lengua escrita; así el narrador-personaje confiesa:

Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos... [...] Presentía sus miradas etc... sus sonrisas etc... sus caricias etc... Estaba formada por todas ellas... Era la Señorita Etc. (pág. 98).

3.2. El Café de Nadie

El título que engloba las tres narraciones a las que estamos haciendo mención, corresponde exactamente a la que aparece en la edición original en primer lugar. El Café de Nadie era el punto de encuentro de los estridentistas; Luis Mario Schneider recoge la opinión que sobre él tenía Arqueles Vela:

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 así²⁸.

En este café el tiempo parece haberse detenido; por ello el ritmo del relato adopta el del propio establecimiento, en el que «Todo está en un perezoso desperezamiento» (pág. 217). Benjamín Jarnés, crítico de *La Gaceta Literaria*, afirmaba poco después de su aparición que *El Café de Nadie* era «una novela en ralentí»²⁹. Ciertamente, la técnica cinematográfica de la cámara lenta parece haber sido adoptada en la descripción de la entrada de los dos parroquianos al café:

Al afrontar el postigo, uno de los parroquianos –no se sabe cuál de los dos– adelanta el pie izquierdo, retrocediéndolo inmediatamente con el sentido mecánico de una equivocación subconsciente... (pág. 228).

Las sensaciones vuelven a ser descritas en esta narración como si formaran parte de un mecanismo en lugar de un ser humano. La idealización de la relación amorosa sólo vuelve a ser posible proyectada en la pantalla, fuera por tanto de la realidad. Así Mabelina, la mujer alrededor

²⁸ Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 18).

²⁹ Cito a partir de Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 29).

de la cual gira el relato, y uno de sus amantes, a quien identificamos con el autor «Se abrazaban con esos inconmesurables abrazos que hace la sombra de los abrazos proyectados, de los abrazos que no se dan» (pág. 223).

En la prosa de Arqueles Vela se aprecia la destrucción y despersonalización del individuo; sus personajes se dan por vencidos prematuramente y no luchan por salir del vacío que los atenaza. En el plano estilístico esta concepción se traduce en imágenes que denotan la indiferencia entre objetos y personas al intercambiarse sus caracterizaciones. Por un lado, asistimos a una personalización de los lugares y las cosas: «los gabinetes, llenos de sospechas y retrecherismos, apáticos, indiferentes, ensimismados, tal si estuviesen rumiando las conversaciones de los clientes» (pág. 219); y por otro, a una cosificación de los seres humanos: «Tiene el aspecto de traje olvidado en los percheros. La misma flacidez, la misma arrugada indolencia, las mismas características de los trajes colgados, lo animan y lo cuelgan en el perchero de la vida» (pág. 219).

En *El Café de Nadie* se desarrollan las relaciones de una mujer, Mabelina, con sus múltiples amantes, entre los que se menciona una lista de miembros del movimiento estridentista. Pero la apatía y el desánimo impiden una comunicación plena. Mabelina prefiere entre sus pretendientes al personaje detrás del cual se esconde el autor, porque se queda en las iniciaciones, en el prólogo, y así su relación resulta siempre improbable. Arqueles Vela muestra a través de esta figura femenina su idea de desdoblamiento, de desintegración de la personalidad que tan bien se adapta a la superposición de planos del cubismo. La existencia de la mujer se define como una «suntuosa noche de fiesta» (pág. 231) en la que se yuxtaponen distintos nombres de hombres a los que ni siquiera conoce.

La idea de absurdo e incongruencia de la existencia humana queda asimismo reflejada en la novela por la yuxtaposición arbitraria de espacios y tiempos, que el lector engarza por medio del personaje de Mabelina y la omnipresencia de el Café de Nadie. Otros elementos vanguardistas que pueden ser destacados son la utilización de códigos numéricos, en un intento de cuantificar una relación sentimental evanescente, y la incorporación de la música y el baile como partes del mecanismo que permite la desarticulación en movimientos de la persona.

Al final de la narración, personajes y café se confunden al compartir la misma sensación de abulia y abandono. El discurso que sirve de cierre nos conduce, inevitablemente, al principio; la puerta se abre otra vez para que la vida transcurra de nuevo al compás de un ritmo conocido e insistente.

3.3. Un crimen provisional

Esta tercera narración, dedicada a Germán List Arzubide, es la que se ajusta menos a la lógica y presenta más rasgos absurdos, emparentando así con los manifiestos del movimiento estridentista. En ella un detective intenta esclarecer un crimen que ni siquiera se ha cometido. «El crimen se cometió sin premeditación sin alevosía sin ventaja... Era un crimen hipotético...» (pág. 241), argumentará el narrador. Algunas de las constantes de la prosa de Arqueles Vela, tales como el amor no consumado, la alusión al cine como medio de traducir la irrealidad, el mecanismo como rector de algunas actitudes humanas y la pérdida de la personalidad, se vuelven a apreciar en esta obra.

Siguiendo con la trama, el presunto autor del delito, al ser interrogado, confiesa las razones que le llevaron a cometer el crimen. Después de múltiples relaciones con el sexo opuesto, cuando encuentra a la «mujer irresistible», adopta el papel de distintos tipos de hombres «física-moral-intelectual-socialmente» (pág. 248) para conquistarla, pero ninguno de ellos logra despertar su interés. De ahí que aluda a «cierto simultaneísmo» para explicar su carácter y sus gestos. La pronunciación de una frase fortuita: «Por tí sería capaz de cometer un asesinato» (pág. 248), le muestra el único camino posible para seducirla. El relato termina de una forma abrupta al sugerir que la mujer asesinada es tan sólo un maniquí inspirado en la belleza de la amiga que le acompaña; por eso se trata de un crimen provisional.

El humor y la parodia —en este caso de la novela policiaca— son otros de los rasgos de la estética vanguardista destacables en el relato. La absurda actitud del sirviente, que ofrece como respuesta en el interrogatorio inicial tarjetas con extraños nombres: «Dr. François Buchon de la Facultad de París», «Ferdinand Rossnerbach Ingeniero de Minas», etc., unida a la representación de distintos papeles por parte del protagonista y a los ensayos del crimen, hacen pensar al lector en una farsa. Así leemos el siguiente comentario: «Se tenía la sensación de que entraba uno de esos batallones de las films, renovadas constantemente por las mismas comparsas» (pág. 247). La farsa teatral enlaza, de acuerdo con las preferencias que impone la modernidad, con el cine mudo.

Si analizamos el ritmo, al igual que hemos hecho con las otras narraciones, descubrimos que es la única en la que la trama se sujeta a una línea temporal. Esta comienza cuando el detective llega al lugar del crimen con objeto de investigar quién lo ha cometido y termina tras la confesión del principal sospechoso. No obstante, debido a la irrealidad que preside los interrogatorios y a la atmósfera evanescente —en Arqueles Vela suele confundirse con los estados de ánimo de los personajes— del espacio que sirve de escenario, el ritmo también se caracteriza por su lentitud. En realidad,

el tiempo no transcurre, ni siquiera como retrospectiva hacia el pasado –técnica propia del género policiaco–. El narrador, en primer lugar, y más tarde el principal sospechoso y protagonista –quien retoma el hilo del relato– se pierden en las divagaciones y la maraña del lenguaje, de modo que prima la sucesión de imágenes que describen emociones sobre la articulación coherente de un argumento.

En la prosa estridentista, al igual que en poesía, la palabra se superpone a la acción y el lenguaje lo inunda todo, creando su propia realidad, en la que el lector permanece por unos instantes, el tiempo que dura la lectura. Su participación en ella dependerá de la aceptación de esta realidad como una experiencia lúdica; aunque en una profundización posterior advierta que se esconde una actitud desengañada y escéptica de la vida.

4. LA CONCEPCIÓN ESPACIAL DE *EL INTRANSFERIBLE*

Si consideramos la estructura como el eje vital de la novela moderna, no hay que olvidar, sin embargo, que son el contenido, el punto de vista elegido por el autor, su estilo y su concepción del mundo los que condicionan la organización del material narrativo. En el caso de *El intransferible*, como corresponde a la literatura del periodo de vanguardias, el molde estructural rompe con la tradición decimonónica y el discurso lineal iniciando un nuevo camino para la novela. Ya desde el Modernismo había comenzado un proceso jalonado por una serie de búsquedas más o menos imprecisas, reflejo de la crisis espiritual y la extrañeza que empieza a sentir el hombre respecto de su sociedad.

En el periodo objeto de nuestro estudio los espacios narrativos se amplían, hasta el punto en que el enfoque espacial –más propio de las artes plásticas– es perceptible en muchos experimentos formales, tanto en prosa como en poesía. Las técnicas empleadas por el cubismo pictórico –aplicado por Gloria Videla³⁰ a los textos literarios de vanguardia– se emparentan con el simultaneísmo estridentista en relación con el espacio y el tiempo que articula el relato. Precisamente la consideración de estos dos elementos en la estructura novelesca es la que llevó a Foster³¹ a discutir los conceptos de «pattern» –el diseño espacial, aquello que puede ser descrito en términos plásticos con alusiones ópticas– y «rhythm» –lo que configura la belleza al igual que en la música–.

³⁰ Gloria Videla de Rivero. *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

³¹ Cito a partir de M. Baquero Goyanes. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1989 (págs. 84-87).

En el análisis de *El intrasferible*, novela más extensa de Arqueles Vela, vamos a adoptar, por un lado, un enfoque óptico, al intentar reducir su entramado a términos visuales; pero, por otro, seguiremos remitiéndonos al tiempo como configurador del ritmo narrativo, ya que como opina Muir «por más que una novela pueda ser considerada en términos espaciales, continúa siendo un proceso»³². El estudio de los recursos estilísticos empleados por el autor contribuirá, asimismo, a aclarar las relaciones que se establecen entre las imágenes o conjunto de símbolos y el lector que las ha de descifrar e integrar dentro del proceso globalizador de comunicación que constituye todo texto.

4.1. Las coordenadas espacio y tiempo

La estructura de la novela presenta a primera vista una división en capítulos en relación con los distintos momentos de un día; «Madrugada», «1/4 Ante meridiem», «Mediodía», «La noche», «Five o'clock mitin» y «La trasnoche» son los títulos que adoptan. Esta concentración temporal como determinante de la disposición del material narrativo anticipa su carácter espacial, ya que el tiempo se halla —como veremos más adelante— detenido, y por tanto se elimina cualquier tipo de perspectiva y percepción lineal. Así el protagonista cambia a menudo de lugar, pero sus sensaciones siguen siendo las mismas al describir su trayectoria vital un círculo y volver, al final del libro, al punto de partida.

La omnipresencia del amor en la narración —en Arqueles Vela sería más adecuado hablar de relaciones insatisfactorias con el sexo contrario— y la adopción del viaje como elemento estructurador determinan la influencia surrealista en *El intrasferible*. Androsio —a quien se identifica claramente con el autor— parte de su pueblo natal e inicia un recorrido, muchas veces desdibujado por el sueño, buscando su propia identidad, identidad que aparece siempre mediatizada por el vínculo que establece con las mujeres. El símbolo del viaje es utilizado por el surrealismo como representación de una «navegación interior, en donde el pasado se funde con el presente»³³. De esta manera resulta a veces difícil distinguir el itinerario real del imaginado por el personaje. En el primer capítulo Androsio todavía es un muchacho y su primer viaje, de carácter por tanto iniciático, se desarrolla dentro de un sueño que le conduce a un lugar remoto en el tiempo llamado Nicté. Allí entra en contacto con un pueblo antiguo que le hace partícipe de los rituales de su civilización. El

³² *Ibidem* (pág. 86).

³³ Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.* (pág. 115).

título «Madrugada» equivale, pues, a su despertar a la vida, representado por el viejo símil del camino. Y esta iniciación aparece acompañada de un trasfondo mítico, constante a lo largo de la novela.

La estructura organizada a partir del viaje de un personaje que según va haciendo camino va entrando en contacto con nuevas gentes, en definitiva, con nuevas posibilidades novelescas, implica, si nos atenemos a la novelística clásica, la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica. Pero *El intransferible* responde más bien al esquema de «composición horizontal» –término acuñado por N. Cormeau³⁴– que al lineal, ya que presenta una estructura simultaneísta. Los espacios recorridos se superponen sin sujetarse a una cronología clara. Solamente aparece como signo visible de sucesión temporal la nomenclatura de los capítulos ya comentados, que podría estar representando distintos momentos de la existencia del protagonista.

En el capítulo titulado «1/4 Ante meridiem» Androsio abandona definitivamente el pueblo e inicia un desplazamiento real a bordo de un tren. El paisaje que contempla es también simbólico y alude a la Revolución Mexicana. El contexto histórico-político se trasmuta en uno de los muchos espacios que jalonan la vida del protagonista. De acuerdo con la perspectiva simultaneísta, las relaciones lógicas o temporales son sustituidas por las relaciones entre los elementos, así el cuerpo de los viajeros se confunde con la flora y la fauna de la comarca que atraviesan. De la misma manera, pero en sentido inverso, la Revolución –a la que se alude con el término popular «Chingada»– es personificada por tres mujeres. En la literatura de vanguardia se percibe una cierta reivindicación indigenista cuando la palabra poética se pone al servicio de la revolución social. Pero aquí la rebelión es desmitificada y adquiere notas negativas para el autor–personaje al adoptar la figura de una mujer. La visión escéptica de la realidad se plantea, pues, desde el principio, por ello no se puede hablar de cambios significativos en la personalidad del protagonista. Más bien se suprimen los relieves temporales presentando en un mismo plano recuerdos, percepciones e intuiciones de un presente más cercano.

El motivo del viaje y los cambios de espacio frecuentes en la novela pueden ser asociados al afán cosmopolita de los escritores de vanguardia –hecho ya comentado en el análisis de *La Señorita Etcétera*–. Aunque en esta ocasión, Arqueles Vela prefiere, más que contar las distintas etapas y describir los lugares del recorrido, desmenuzar las sensaciones que éste produce. En el tercer capítulo, «Mediodía», el protagonismo pleno del espacio de la ciudad constituye otro de los rasgos que adscriben la novela

³⁴ N. Cormeau. *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Cito a partir de M. Baquero Goyanes. *Op. cit.* (pág. 92).

ser humano con respecto a su entorno se acentúa en el recorrido nocturno por la ciudad. El protagonista experimenta la sensación de «caminar sin rumbo» (pág. 90) y de encontrarse perdido, «viajero siempre [...] desinquinado siempre» (pág. 92). La identificación del personaje con el paisaje urbano es frecuente, al igual que muchos edificios él mismo se siente deshabitado, presa del vacío y la soledad. Ni siquiera el contacto con otros seres –siempre se toma como referencia su relación con las mujeres– consigue apegarle a la realidad, de la que a menudo se siente desprendido. La noche se encuentra poblada de mujeres incomprendidas que se le ofrecen; pero su apreciación es negativa: las contempla como meras caricaturas que han llegado a perder su lado más humano, por ello se alude a «sus caracteres fisionómicos» como «echados a perder por algún dibujante indolente o inconcluso» (pág. 94).

La prosa de vanguardia mexicana se hace eco de las nuevas técnicas narrativas difundidas, sobre todo, en los años veinte y treinta por escritores europeos y norteamericanos como Joyce, Faulkner y Proust. El tiempo, al igual que el espacio, es concebido por la nueva estética de forma relativa, de manera que los personajes y los episodios se encuentran temporalmente indeterminados o a medio representar. Si en Proust es destacable su obsesión por el tiempo –fuertemente influido por Bergson–, en Arqueles Vela encontramos no ya sólo la asunción de su relatividad y carácter subjetivo, sino la desaparición del mismo. En el capítulo «Five o'clock mitin» se nos ofrece una parodia del tiempo a partir de la conversación absurda que mantiene una organización feminista:

- Silencio estamos perdiendo el tiempo; ya lo dijo el eclesiastes, en parábola.
- ¿Cómo? Time es money
- Nuestra percepción del tiempo –dice Einstein– no puede hacerse sino en el espacio...
- ¡Silencio!
- ¡Es el momento de las grandes decisiones!
- ¡Que se organice una manifestación!
- ¡A la huelga!
- ¿De miembros caídos?
- ¿Superiores o inferiores?
- Estamos perdiendo el tiempo... (pág. 102).

Al igual que ocurría con la Revolución mexicana, los ideales del movimiento feminista son caricaturizados hasta el punto en que su constatación adopta la forma de un discurso carente de lógica. La ironía, que muchas veces se acerca al sarcasmo, es el medio utilizado por la literatura de vanguardia para reafirmar un enfoque pesimista de la existencia humana, pero siempre difuminado por un cierto aire de intrascendencia;

La siguiente afirmación del protagonista puede servir de ejemplo: «...el secreto de la fidelidad está en las pantuflas...» (pág. 72).

En el capítulo «La trasnoche» se llega a mencionar que «El tiempo, sin rumbo fijo, pasaba cronológicamente; sin ni siquiera destruir la existencia» (pág. 119). Mediante esta paradoja se vuelve a insistir en la búsqueda infructuosa del sentido de la vida. Androsio vuelve a preguntarse por su identidad al sentirse acosado por distitas voces que representan una parte de sí mismo:

—...soy yo...—dijo una voz, sin querer despertarle, agazapando el tono.

—yooooooooOOOOOOO [...]

Se perdía en un laberinto de ecos, reproducidos en distintos sentidos (pág. 115).

En la novela se puede comprobar la indeterminación de los personajes que participan en la trama, ya que la mayoría carece de nombre y su discurso interrumpe, a veces, de forma brusca la narración, resultando difícil la distinción de los sujetos o las voces. Su función parece que es servir de *contrapunto* o *réplica* al protagonista, de modo que sus pensamientos encuentren un eco.

La imagen de la visión aérea también es utilizada en este capítulo para representar el vacío existencial del ser humano; Androsio inicia un nuevo recorrido que le lleva a surcar los aires:

Al abrirse el paracaídas completamente, comenzó a ascender [...]. Desatado súbitamente sobre el precipicio; abandonado al equilibrio, cayó sobre sí mismo, en un sobresalto, en las oquedades de la acústica, arrastrado como por un remolino:

—ooooooooooooooooOOOOOOOO (págs. 119-120).

Este recurso literario que atribuye cualidades o funciones irreales a un ser, tales como la dimensión cósmica o la capacidad de vuelo ha sido estudiado por Gloria Videla³⁶ como característico del cubismo, movimiento artístico relacionado con el creacionismo y el estridentismo dentro del ámbito literario.

Después de este viaje, se produce un cambio de espacio en el próximo capítulo —a partir de ahora ya no llevan título—, que ya no va acompañado de un transcurso temporal. En la ciudad alemana a la que se traslada Androsio «El tiempo, exactamente el mismo de hacía algún tiempo, continuaba estacionado» (pág. 121). El miedo a la cotidianidad revela la sensación de repetición inútil que constituye su existencia:

³⁶ Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.*

un ambiente de sacrificio diario, flotaba, superponiéndose en las paredes tristes y despojadas, de alcoba abandonada... (pág. 126).

El espacio domina toda la novela, sirve tanto para expresar sentimientos como para desarrollar descripciones pictóricas de la mujer, personaje obsesivo en Arqueles Vela. Una de las características del cubismo era la representación de un hecho o persona desde distintos puntos de observación; así, al final de la narración, se puede comprobar cómo la sensación de desdoblamiento y fragmentación de la personalidad se traduce en una visión caleidoscópica de la habitación donde el cuerpo se encuentra suspendido como si fuera un objeto más; el punto de vista resulta múltiple.

El discurrir emocional del autor-personaje de *El intransferible* se encuentra sometido a un espacio aprisionador. Su intento de fusionarse con la mujer, nostálgico de la unicidad primigenia de la materia, resulta fallido, pues aunque al cabo parece que se logra un acoplamiento, las figuras siempre acaban superpuestas. El plano formal de la novela incide en los aspectos semánticos de la misma. La fragmentación estructural ha de relacionarse con la realidad caótica representada, carente de un orden o linealidad. El espacio se proyecta así sobre el tiempo llegando a anularlo; la existencia humana se convierte en un círculo o laberinto del que resulta difícil evadirse.

4.2. El espacio verbal

Cuando el espacio aparece en la novela cobra sentido a través y en la palabra que lo crea. Según Ricardo Gullón dentro del texto literario «Toma consistencia el espacio verbal a medida que los hechos estilísticos trazan en el texto una figura visible: reiteraciones, alusiones, paralelismos, contrastes, asocian unas frases con otras³⁷», al lector le queda entonces la tarea de la construcción a partir del acto de la lectura. Al instalarse en la realidad de lo imaginario podrá trascender la letra impresa y participar de otros espacios identificables dentro de su mundo experiencial.

La compartimentación de distintos niveles dentro de la lingüística, adoptados por la semiótica textual para el análisis de las obras literarias, responde sólo a razones metodológicas de estudio. Por ello hay que entender que el nivel verbal o retórico, en el que ahora nos vamos a detener, sea vehículo de un contenido simbólico. A partir de los espacios que rotura el lenguaje intentaremos captar, como críticos, aquellos otros lugares imaginarios que posibilitan la creación artística; porque, citando otra

³⁷ Ricardo Gullón. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980 (pág. 2).

vez a Ricardo Gullón «junto al espacio perceptivo, individualizado y concreto» existe un espacio «no cristalizado en la palabra, pero tal vez sugerido en los silencios que la complementan»³⁸.

La literatura de vanguardia, por medio de sus distintos «ismos», destaca sobre todo por la renovación de las técnicas expresivas: las palabras cobran entonces relevancia sobre el contenido. Aunque hay que considerar que el componente lúdico y la experimentación formal pueden constituir otros modos de crítica de la realidad. En *El intransferible* se aprecian casi todos los elementos caracterizadores de la ruptura expresiva que supuso esta corriente estética. Luis Mario Schneider al analizar el estridentismo alude a la existencia de un «sistema lingüístico de vanguardia» configurado por «pirotecnias verbales»³⁹.

La mezcla de distintos discursos en la novela es una de las notas que le confiere modernidad. Parece que el lenguaje común o el literario no le son suficientes al autor para interrelacionarse con el lector, de ahí que utilice otras modalidades lingüísticas para realzar la expresividad del signo. Casi todos los lenguajes específicos pertenecientes a distintas ramas del saber tienen cabida en la obra; encontramos ejemplos de discurso periodístico (pág. 65), jurídico (pág. 106), salmódico (pág. 57) y hasta publicitario (pág. 68). En la utilización de estas modalidades fuera de contexto y, por supuesto, con una finalidad distinta de la usual, se aprecia una intención paródica. Junto a éstos habría que mencionar otros casos en los que el léxico propio de ciencias como las matemáticas o la física se introduce en la descripción de las personas o los objetos, produciendo un efecto de frialdad y distanciamiento:

Dividían sus pasos al coeficiente aproximado de visibilidad (pág. 30).

La contempló vestida, nada más un instante [...]; a la otra orilla de la realidad, dejando una estela de su silueta convergente más allá de la ventana abierta. Luego regresaba divergente, trayendo aquel leve frotamiento y otro... (pág. 33).

El objetivo es romper con la estética preciosista del Modernismo.

En esta narración vanguardista, a la ruptura de la lógica en lo que respecta a las coordenadas espacio-tiempo se suma la dislocación consciente del lenguaje, creador del espacio textual. La obra presenta un ritmo insistente, marcado por las reiteraciones y otro tipo de recursos relacionados con los distintos niveles del lenguaje.

³⁸ *Ibidem* (pág. 7).

³⁹ Luis Mario Schneider. *Op. cit.* (pág. 31).

En el plano fónico han de situarse los balbuceos infantiles que acosan a Androsio en el primer capítulo «como voces suplicantes»:

b,a:ba... b,a:ba...
 b,e:be... b,e:be...
 b,i:bi... b,i:bi...
 b,o:bo... b,o:bo...
 b,u:bu... b,u:bu... (pág. 23).

Es evidente que el autor quiere destacar el componente lúdico del lenguaje a partir de la combinación de fonemas que realizan los niños al aprender su uso normalizado. Para Arqueles Vela el lenguaje es una secuencia de sonidos; de ahí que investigue sus posibilidades de duración y combinación también en la prosa. En el siguiente fragmento, partiendo de la unidad máxima en sintaxis, la oración, llega a la repetición de las unidades mínimas distintivas:

-¿Qué pasa?...
 -¿Qué PASA?...
 -¿QUE PASA?...
 -¿QUEEEEEEE PASAAAAA... (pág. 49).

En este caso la variación de la tipografía también resulta significativa.

Dentro del plano morfológico pueden apreciarse distintos procedimientos de creación de palabras, como la figura retórica que responde al nombre de calambur —a la que puede considerarse, en cierta manera, un tipo de composición—:

-Hay lugar para dos...
 -Hay lugar...pa-ra-dos...
 -Hay lugar...parados... (pág. 60).

y también el fenómeno más común de la derivación:

-Soy digno de olvido; inolvidable...; de todo evento, eventualizable; de sujeción, insujetable... (pág. 76).

La paranomasia es otra de las figuras que marca el ritmo insistente y reiterativo:

Luego su madre le acariciaba de una caricia a otra (pág. 11).

Androsio se escondía en el escondite y ella lo encontraba siempre (pág. 19).

La veía sonreír, alegre, mordiendo una intención de morder algo (pág. 63).

El autor, que como personaje ha realizado distintos itinerarios espaciales, como narrador inicia un recorrido por la lengua con el fin de explotar todas sus polibilidades. Y para ello utiliza todos los recursos que ésta posee, transgrediendo muchas veces la norma. En el texto encontramos ejemplos de invención de palabras, ya sea a través de falsas derivaciones como «nochemento» (pág. 86), «pietonada» (pág. 110); composiciones caprichosas, en caso de «sexiproicidad» (pág. 61), «paramales» (pág. 108) –por asociación con «parabienes»– o «prostiputas»; derivaciones impropias mediante las cuales un nombre propio se convierte en común, «penélopes» –refiriéndose a las mujeres– y desplazamientos semánticos relacionados con la figura de la hipálage, al afectar a los calificadores: «ojos cataléjicos», «orejas microfónicas» (pág. 89). Si tenemos en cuenta que para Arqueles Vela «ninguna emoción opera vacía de contenido conceptual» y que «en los juegos lingüísticos actúa siempre una intención envuelta»⁴⁰, sería plausible tildar su estilo de conceptista; de hecho, los recursos anteriormente descritos los podemos encontrar en un autor como Quevedo.

La riqueza lingüística del texto no se agota en las posibilidades que ofrece el propio idioma. Mediante la inclusión de extranjerismos, el autor intenta explorar el lenguaje como medio de comunicación humana con el fin de cuestionar su viabilidad. En el capítulo titulado «La noche» el concierto de Androsio frente al entorno queda remarcado por el discurso inconexo de las mujeres que se dirigen a él en francés, inglés y alemán. Como muchos otros escritores incluidos dentro del vanguardismo –recuérdese a Huidobro–, Arqueles Vela se hace eco de la insuficiencia de las palabras para transmitir el caos en el que se encuentra sumido el individuo. Así al final de la obra, cuando el personaje es interpelado:

–¡Di una palabra! [...]
–Una palabra cualquiera [...].
Sus labios balbuceaban intermitentemente.
–...por otra parte...ultimadamente
Androsio «Buscaba una palabra...pero las palabras habían perdido el sentido» (pág. 156).

Pero no nos engañemos, esta aparente falta de significado quiere decir algo. El nivel verbal dentro de un texto siempre tiene un correlato semántico, y así lo explicita el autor en uno de sus ensayos sobre la expresión literaria: «toda obra de arte se propone algo, contiene una finalidad cifrada en abstracciones sutiles»⁴¹.

⁴⁰ Arqueles Vela. *Op. cit.* en nota 22 (pág. 38).

⁴¹ *Ibíd.* (pág. 94).

Retomando el análisis de los recursos utilizados por este prosista en relación con los distintos niveles de la lengua, en el plano sintáctico también son notables las rupturas y alteraciones. Después del acoso que sufre Androsio en distintos idiomas, una de las mujeres ofrece la siguiente respuesta dentro de una conversación ausente de lógica:

—...yo, porque era una de conocimientos, ávida muchacha...—confesó la alemana, invirtiendo la sintaxis de sus recuerdos.
—...parece de Góngora...— pensó Androsio (pág. 86).

Los cuadros intertextuales —terminología adoptada por Umberto Eco⁴²— explicitados por el autor nos vuelven a remitir al Barroco, movimiento literario que enlaza con el deseo vanguardista de renovación plena de las formas.

El extrañamiento se produce con frecuencia por impertinencia lógica de las palabras dentro de un sintagma:

hundido en un mutismo geológico (pág. 26);
Androsio se durmió ágil, urgentemente (pág. 38);
trasnochadores del mediodía (pág. 59);
la subjetividad de sus actitudes más objetivas en la intimidad (pág. 66).

La alteración consciente de las reglas de selección que rigen el eje paradigmático provoca un tipo de imagen muy vanguardista, no mimética, y de carácter totalmente innovador. Arqueles Vela en el ensayo citado opone el «sobrenaturalismo», como enfoque literario, frente al realismo y el idealismo: «En lo sobrenatural, los elementos expresivos conservan, aislados, sus valores naturales; pero, al relacionarlos, crean en la combinación de efectos comunicativos, una nueva naturaleza o sobrenaturaleza, constituida con la suma de sus posibilidades sugerentes, más allá del proceso de trasmutación de sus elementos» (pág. 55).

Las palabras del autor son reveladoras para emprender el análisis de *El intranferible* ya dentro del ámbito de lo semántico. Si nos atenemos a las imágenes múltiples que se despliegan a lo largo de la narración, cabría hablar de «novela poética»⁴³. Los recursos ya estudiados en los niveles fónico y morfosintáctico, como el paralelismo o la repetición de palabras, son configuradores de un ritmo poético; pero, sobre todo, la

⁴² Para Umberto Eco «Ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. La competencia intertextual [...] representa un caso especial de hipercodificación y establece sus propios cuadros», en *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987 (pág. 116).

⁴³ De esta modalidad habla Irene Simón en: *Formes du roman anglais: de Dickens a Joyce*. Cito a partir de M. Bquero Goyanes. *Op. cit.* (pág. 71).

tensión lírica viene dada por la carga mítica de la obra. Para Arqueles Vela «la idea de unidad determinada por el movimiento de la materia [...] aparece en los antiguos textos poéticos, como fundamento de la vida»⁴⁴. Su obsesión por el mito y las experiencias milenarias como rectoras del mundo le lleva a componer una alegoría en la que mujer y naturaleza se funden al constituirse en materia primigenia y fuente vital. El ejemplo más representativo lo encontramos en el penúltimo capítulo:

Su cuerpo se agrietaba profundamente, goteando un líquido corrosivo más fuerte y eficaz. [...] Su pesantez aumentó hasta adquirir una gravedad sobrenatural, difícil de mover y así continuaba, extendida y confusa en una concepción primitiva de la forma —la etimología de la mujer, pensó Ambrosio— más bien einsteiniana y no de Euclides...la línea pura, propiamente dicha no existe... (pág. 141).

La mujer, en este caso, se transforma por la acción del fuego al igual que la tierra; Androsio por ello exclama: «¡una mujer de las antiguas fábulas!». Sus encuentros constantes con el sexo femenino están simbolizando su búsqueda del sentido de la vida, en la cual el tiempo y el espacio dejan de ser coordenadas en el sentido euclideo para relativizarse.

Aparte del trasfondo mítico presente en muchas de las imágenes de la novela, que adquieren por ello un cierto matiz alegórico, hemos de profundizar en otras de sus características debido al papel preponderante que adoptan en la narración. El nivel retórico, a través del cual el autor se pone en contacto con un hipotético lector, aparece hipercodificado; por esta razón este último encuentra dificultades para reconocer tanto las expresiones figuradas como los sintagmas cargados de connotaciones estilísticas. El espacio verbal se superpone al espacio-escenario en el que se mueven los personajes; las imágenes crean así un micromundo con leyes propias. Androsio en el capítulo titulado «La trasnoche» siente «como si en su alrededor y en su actividad cerebral se bubiese hecho el vacío y los cuerpos hubiesen perdido sus propiedades físicas». A continuación parece como si las palabras tuvieran la capacidad de convertirse en actos, pues se ofrece una explicación completa de la caída de Androsio conforme a los principios de la ley de la gravitación:

Desatado súbitamente sobre el precipicio; abandonado al equilibrio, cayó sobre sí mismo [...]
—ooooooOOOOOOOO (pág. 120).

⁴⁴ Arqueles Vela. *Op. cit.* en nota 22 (pág. 63).

Y en este mundo artificial creado por el lenguaje prepondera un campo semántico espacial, entendido el espacio como entidad física:

–...quisiera irme...
 –¿A dónde?
 [...]

 –...a rodar tierras... –concluyó– ¿no has visto nunca un mapa-mundi?
 –No... en casa hay un mapa, nada más... el piso de los continentes es muy limpio y de colores; y los ladrillos de las calles, igualitos, como el papel cuadriculado de... (pág. 12).

En muchas ocasiones la realidad creada se compone de elementos comunes, y a veces vulgares, lo que nos hace pensar en las imágenes descendentes tan usadas en el Barroco:

Regresaban, bordeando el crepúsculo; pisando los pliegues descolgados de la noche amarrada en las afueras de los barrios bajos, parecida a una carpa destartada, ondeante de los mecheros.

A las 7 de la noche, aun con los rastrojos de paseo, María del Carmen se presentó en casa de Ambrosio (pág. 18).

Ambrosio veía el paisaje caído de sus pupilas y su fragancia confusa: la misma de los estropajos olvidados en los lavaderos (pág. 25).

En la literatura de vanguardia existe una voluntad de alejamiento de lo esteticista; la intensificación de la expresión viene dada entonces por ese desplazamiento semántico que se produce a veces entre los seres animados y los objetos inanimados, configurador de un cierto aire expresionista:

La puerta se acurrucaba sobre el dintel, modestamente, para no levantar el entrecejo de la casa (pág. 31).

En la silla más apartada, se sentó. Las otras, próximas a los transeúntes, sin lencería, permanecían encogidas o desvergonzadas, en plena extremaunción (pág. 64).

Este recurso estilístico podría ser relacionado con el fenómeno de fundir lo material con lo inmaterial, estudiado por Leo Spitzer a propósito de las composiciones burlescas de Quevedo. En la obra de Arqueles Vela se constata, en cierto sentido, un deseo análogo de trascender la realidad-espacio que encarcela a través de la libertad en el uso del lenguaje. Toda tendencia barroquizante en el estilo supone siempre una falta de equilibrio y traduce en muchos casos una actitud vital escéptica.

En el espacio verbal de *El intransferible* las alusiones extravagantes, los comentarios inesperados, las reiteraciones, en una palabra, la transgresión en el uso del signo, son elementos portadores de sentido. El lector debe lle-

nar los huecos vacíos, lo que el texto no dice pero sugiere —en este caso se potencia su función debido a su carácter abierto— a partir del proceso de interpretación-recreación a que invita la lectura. Tarea del crítico —y creemos haber cumplido con este cometido— es restituir el producto artístico al universo del que ha partido, conectando la textualidad con un género, una época y un espacio cultural concretos, en este caso la prosa de vanguardias en México en la década de años veinte.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Obras de Arqueles Vela

Poesía

- *El sendero gris y otros poemas*. México, 1921.
- *Cantada a las muchachas fuertes y alegres de México*. México, 1940.
- *Poemontaje*. México: Ediciones de Andrea, 1968.

Prosa

- *La Señorita Etcétera*. México: *El Universal Ilustrado*, 1922.
- *El Café de Nadie y Un crimen provisional*. Jalapa, Veracruz: Horizonte, 1926.
- *El viaje redondo*. México: *Revista de revistas*, 1929.
- *Cuentos del día y de la noche*. México: Don Quijote, 1945.
- *La volanda*. México, 1956.
- *El picafior*. México: Costa-Amic, 1961.
- *Luzbela*. México: Costa-Amic, 1966.
- *El intransferible*. México: Gama, 1977.

Ensayo

- *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos*. México, 1936.
- *Historia materialista del arte*. México, 1936.
- *Teoría literaria del Modernismo*. México: Ediciones Botas, 1940.
- *El arte y la estética*. México, 1945.
- *El trabajo y el amor*. México, 1945.
- *Literatura Universal*. México: Ediciones Botas, 1951.
- *Elementos del lenguaje y didáctica de la expresión*. México, 1953.
- *Fundamentos de la literatura mexicana*. México, 1953.
- *Fundamentos de la historia del arte*. México, 1953.
- *Análisis de la expresión literaria*. México Porrúa, 1976. 2.^a ed.

5.2. Selección crítica

- Alegría, Fernando: «Proyecciones políticas de la vanguardia hispanoamericana», en *Revista Iberoamericana. En este aire de América, Homenaje a A. Roggiano*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990.
- Barjalía, Juan Jacobo: *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires: Perrot, 1957.
- Baquero Goyanes, M.: *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta,
- Becerra, Gabriela: *Estridentismo: memoria y valoración*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Collazos, Oscar: *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1977.
- Cortés, Eladio: *Dictionary of Mexican Literature*. 2 vols. Westport: Greenwood Press, 1992. **Contiene una completa bibliografía crítica sobre Arqueles Vela.**
- Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987.
- Foster, Merlín y Jackson, David: *Vanguardism in Latin American literature. An Annotated bibliographical guide*. New York: Abbeville Press, 1986.
- Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- List Arzubide, Germán: *El movimiento estridentista*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1926.
- Micheli, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.
- Rodríguez Prampolini, Ida: «Antecedentes del surrealismo en México», en *Modernidade: Vanguardias Artísticas na America Latina*. Río de Janeiro: Unesp, 1990.
- Schneider, Luis Mario: *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- *El estridentismo: México 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985.
- Schwartz, Jorge: *Las vanguardias: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Verani, Hugo: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, manifiestos, proclamas y otros escritos*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Videla de Rivero, Gloria: *Direcciones del Vanguardismo Hispanoamericano*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990.