LA NARRATIVA DEL ESTRIDENTISMO:
LA SEÑORITA ETC. DE ARQUELES VELA

POR

SANDRA MARÍA BENEDET
Roosevelt University

El movimiento estridentista mexicano generalmente ha sido analizado por la crítica como grupo, en detrimento del reconocimiento de las diferencias entre sus distintos miembros. Aunque no esté completamente injustificado, ya que todos los miembros compartían un proyecto cultural modernizador similar, cada autor tenía sus propias inquietudes y preferencias que merecen ser analizadas por separado. Este será el enfoque de la presente investigación en la que examinaré una obra en prosa de uno de los miembros más prominentes del movimiento: Arqueles Vela, autor de varios cuentos, novelas cortas y artículos periodísticos. He optado por analizar el trabajo de Vela porque en las investigaciones sobre las vanguardias se ha priorizado usualmente la poesía, y la prosa ha sido menos estudiada. Además, Vela representa una cara muy diferente de la respuesta estridentista a la modernidad. La mayor parte de su obra refleja una reacción subjetiva, introspectiva y llena de ansiedad hacia la vida urbana, sus personajes pertenecen en su mayoría a la clase media o alta. Vela, influido por la innovación estética internacional, la psicología freudiana y el pensamiento de Nietzsche, se centró especialmente en el desarrollo de una voz individual mexicana. Para que el lector se haga una idea de la vida de este escritor en su relación con el movimiento estridentista, en la primera sección del trabajo presentaré al autor con algunas notas bibliográficas, después describiré *La señorita etc.*, para finalizar con un análisis más detallado de su obra.

RETRATO DE ARQUELES VELA

Arqueles Vela nació el 2 de diciembre de 1899. Las fuentes mencionan dos lugares diferentes de nacimiento: Guatemala y Tapachula, en Chiapas, una región del sur de México fronteriza con Guatemala. No hay certeza sobre cuándo o por qué emigró a México D.F., pero se sabe que comenzó su carrera periodística en 1920 trabajando como redactor del diario *El Demócrata*. En 1921 lo dejaría por un puesto de secretario de redacción en “El Universal Ilustrado”, el suplemento cultural semanal del diario de gran tirada *El Universal*, de México D.F. Durante esa época creó una serie de ocurentes viñetas que representaban la vida contemporánea de México D.F. En 1921 publicó su primera colección de poemas, *El sendero gris y otros poemas*, que aunque no fue considerada representativa del periodo estridentista, sí lo consolidó como joven escritor. La fase estridentista de su carrera literaria comenzó en 1922 cuando publicó su primera novela, *La señorita etc.*, en “Novela Semanal”, la sección

literaria de “El Universal Ilustrado”. La novela causó inicialmente algo de confusión entre los lectores, ya que utilizó el flujo de conciencia/monólogo interior –que, según declaró, había ideado él mismo y desconocía que escritores europeos como James Joyce ya lo hubieran utilizado– haciendo que algunos de los lectores no familiarizados con esta técnica consideraran que había perdido el juicio. A pesar de esta primera recepción negativa, esta modesta obra experimental se considera la primera novela hispanoamericana que rompe con la representación lineal tradicional de tiempo y espacio. Sus otras dos novelas cortas del periodo estridentista, *El café de nadie* y *Un crimen provisional* fueron publicadas en 1926 por Horizonte, la propia editorial del movimiento en Jalapa, Veracruz. Su extensa y última obra estridentista, *El intransferible*, no fue publicada hasta 1977.

La carrera periodística de Vela jugó un papel decisivo en la formación del movimiento estridentista. A principios de 1922, Maples Arce publica por primera vez su colección de poemas *Andamios interiores*, que recibiría una crítica negativa mordaz. Vela consideró que esta reacción a la obra de Maples Arce había sido injusta e infundada; la percibió como un ataque al nuevo y juvenil espíritu cultural de la época al que él mismo suscribía, así como una afrenta a la integridad de la profesión periodística. Inmediatamente escribió un análisis de la colección de poemas, sentando así lo que consideró las bases de una nueva crítica. La defensa que hizo Vela de *Andamios interiores* no pasó desapercibida; no mucho después de que su artículo se publicara en “El Universal Ilustrado”, Maples Arce personalmente contactó con él.¹ Fue en este momento, según Vela, cuando el estridentismo, cuyo único representante inicialmente era Maples Arce, se convirtió en un movimiento real. Recordando su encuentro, Vela lo describe de la siguiente manera: “Así fue como Maples tuvo noción de que no obstante que no teníamos nosotros ninguna noticia de su movimiento, y no obstante que no nos conocíamos, existían mentalidades y espíritus revolucionarios que podían entender lo que podría ser la nueva poesía” (Bolaño 49).² Como indica la cita, los

¹ Debe tenerse en cuenta que los estridentistas eran publicistas de principios del siglo xx. El movimiento era consciente de la importancia de la publicidad y utilizó los medios de comunicación, tanto los establecidos como los alternativos (diarios, radio, manifiestos, mítines de estudiantes y reuniones sociales) para promocionar sus proyectos. La historia del éxito de *Andamios interiores* lo ilustra muy bien. Previamente a la publicación de su colección de poemas, Maples Arce había empapelado las paredes de la ciudad de México con “Actual número 1”, el primero de una serie de manifiestos estridentistas. En el manifiesto pedía “la cabeza de los ruseñores escolásticos” y concluía con una lista de trescientos “rebeldes”. Este grito subversivo fue tomado muy en serio por la Academia de la Lengua y, en un esfuerzo por protegerse de lo que se vio como un inminente ataque, el edificio que alberga la Academia fue vigilado durante varios días. Tras esta demostración de fuerza, los periódicos y revistas locales recibieron cartas en apoyo de la Academia; Maples Arce mismo envió un artículo autocrítico y lo firmó con el nombre de “Elguero”. La escena estaba servida; unos días después apareció *Andamios interiores* y dio lugar a otra serie de cambios; todos ellos jugaron un papel decisivo en la promoción de las ideas de Maples Arce y propiciaron el encuentro entre Maples Arce y Vela. A pesar del tono negativo de los comentarios, el movimiento aprovechó la publicidad que generaron. Algunos de los resultados del debate los relata de forma muy divertida List Arzubide en su obra *El movimiento estridentista* (1928).

² Para una versión alternativa y/o más extensa del encuentro de Arqueles Vela con Maples Arce, consultar List Arzubide 24-5, quien afirma que los dos se encontraron en el Café de Nadie; cuando se acercaron, y a modo de presentación, se hablaron utilizando frases poéticas de una línea. Sin

estridentistas compartían cierto espíritu, pero Vela rehuía la publicidad y era más reservado que List Arzubide y Maples Arce, ambos partidarios de la contestación y protesta públicas. Sin embargo, Vela aprovechó su puesto en *El Universal* para continuar promoviendo al grupo; lo hizo a través de editoriales y entrevistas, y así es como consiguió generar un vívido debate sobre los estridentistas.

Tras el declive del movimiento estridentista, Vela viajó por Europa y Oriente. Aunque asistió a “cursos libres” en Madrid, París, Berlín y Roma, se dice que sus viajes pudieron deberse a diferencias con el grupo, pero estas afirmaciones nunca han sido confirmadas formalmente. En 1933, regresó a México y durante un tiempo dirigió el suplemento literario de *El Nacional*; sin embargo, Vela era un hombre de muchos talentos y no limitó sus intereses a una sola profesión. A sus incursiones en la escritura de ficción y el periodismo, como harían muchos otros que participaron en el proyecto posrevolucionario de la renovación nacional mexicana, hay que añadir que Vela tenía una fuerte convicción en los ideales de una pedagogía democrática. Esto le llevó a dedicar una parte significativa de su vida a la educación. Impartió historia del arte y literatura en secundaria y en la universidad, creó varios grupos educativos y culturales, fue uno de los fundadores del teatro escolar y colaboró en programas educativos que se transmitían por radio. A principios de la década de 1930, un período durante el cual el gobierno mexicano promovió la educación socialista y secular, Vela ayudó a crear escuelas de arte nocturnas para trabajadores. Continuó este tipo de actividades a lo largo de su vida, sirviendo en muchas comisiones educativas; a pesar de eso, fue capaz de continuar escribiendo y, más allá de los trabajos estridentistas anteriormente mencionados, creó una colección de cuentos y varias obras relacionadas con la teoría y la historia del arte. Considerado por los demás miembros del movimiento estridentista como enigmático y un poco guasón, Vela murió en 1978.

DESCRIPCIÓN DE *LA SEÑORITA ETC.*

Lo más destacable de la carrera literaria de Arqueles Vela es *El café de nadie*, una colección de novelas cortas que incluye *El café de nadie*, *La señorita etc.* y *Un crimen provisional*. En este trabajo examinaré únicamente *La señorita etc.*, no solamente porque fue la primera incursión de Vela en la novela, sino también porque es, de las tres obras, la que muestra claramente las técnicas innovadoras que Vela intentó introducir en la literatura mexicana. *La señorita etc.* fue publicada a principios de la década de 1920 en “Novela Semanal”, la sección literaria de “El Universal Ilustrado”.³ Es una novela corta de solamente

duda esta fue una manera de determinar si tenían intereses comunes. Aunque estas dos versiones no coinciden, ambas ponen de relieve una creencia común en los círculos vanguardistas: los tiempos de cambio habían llegado y que su “espíritu”, es decir, sus valores y creencias compartidas, se habían hecho patentes simultáneamente en diferentes personas y lugares.

³ La costumbre periodística de publicar novelas por entregas es muy común en América Latina; se hacía especialmente en el México de la década de 1920 porque, aunque el país contaba con un gran número de diarios, su industria editorial estaba todavía en los primeros estadios de su desarrollo. Es especialmente interesante examinar copias de “El Universal Ilustrado” de principios del siglo xx, porque las rápidas transformaciones que conllevó el proyecto de cambio social mexicano posrevolucionario y el impacto de una modernidad internacional están visiblemente documentados

veinte páginas, dividida en ocho apartados identificados con números romanos; el cuarto apartado contiene un pequeño diseño gráfico compuesto de palabras que se entrecruzan. Aunque visualmente la novela no tiene un diseño innovador, la estructura y el tema del texto sí merecen ser analizados.

Temáticamente, *La señorita etc.* se puede calificar como la narración de un “aspirante a artista”, similar a las novelas analizadas por Vicky Unruh en su trabajo *Latin American Vanguardists*.⁴ Presenta muchas de las características estructurales y sintácticas propias de los textos de las vanguardias históricas. En concreto, esta novela corta mira con lupa las preocupaciones del protagonista, un individuo anónimo de clase media que, alejado de las normas tradicionales de la sociedad mexicana, está ansioso por convertirse en escritor y adaptarse a lo que él considera “lo moderno”. Está estructurada alrededor de las andanzas de este personaje, que ha llegado de las provincias a la capital con la idea de vivir una vida artística bohemia pero que, tras llegar a la ciudad, se encuentra realizando un rutinario trabajo administrativo. El protagonista es plenamente consciente de que la vida en la gran ciudad es diferente de la vida en provincias. Le disgusta el automatismo de la ciudad, su apresurado ritmo de vida y el efecto desestabilizador que tiene en su identidad personal; pero al mismo tiempo se siente atraído por las emociones y oportunidades, especialmente románticas y artísticas, que le ofrece la ciudad. A pesar de esta ambivalencia hacia la capital, desea fervientemente dejar atrás su conciencia provinciana, transformar su identidad desarrollándose como personaje-artista y adaptarse a la vida moderna.

El proyecto que plantea Vela en *La señorita etc.* está en consonancia con el concebido por el movimiento estridentista. Supone un intento de aclarar, expresar y acelerar una modernidad –real o imaginaria– que, debido al desarrollo explosivo de los medios de comunicación y transporte de finales del siglo XIX y principios del XX, había traspasado las fronteras internacionales. La novela, escrita en 1922, un período en el que está a punto de comenzar la etapa constructiva de posguerra tras la revolución mexicana de 1910, es

en sus páginas. El periódico capta los cambios culturales, especialmente la impactante y brusca transición entre las recatadas convenciones victorianas, ejemplificadas por unos prototipos y personajes sociales engalanados y estancados en el tiempo, y una moda representada por mujeres en continuo movimiento, que llevan el pelo cortado a lo paje y vestidos cortos. Estas imágenes se intercalan con las que reivindican una cultura nacional no europea y promueven una imagen cuasiindígena de la moda.

⁴ En el análisis que Unruh hace de varias novelas hispanoamericanas de artistas en ciernes (*El juguete rabioso*, *La educación sentimental* y *La casa de cartón*), hace referencia al hecho de que estas obras evocan una herencia del *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*. Para sustentar su argumento, explica que las novelas que ha analizado comparten tanto las influencias mencionadas anteriormente como las siguientes características: (1) tienen “indicadores autobiográficos”, (2) “despliegan su propio artificio”, (3) “evocan un referente urbano en el mundo real con una ubicación específica”, (4) “están estructuradas, al menos parcialmente, a través de una narración ulterior autodiegética, irónicamente distanciada del yo-artista que las protagoniza” y (5) “cada obra emprende un diálogo crítico con las nociones de lo tradicional y lo vanguardista sobre el arte y la actividad artística” (83, traducción de Beltrán). Aunque *La señorita etc.* no puede encasillarse estrictamente en este patrón, especialmente porque fracasa al evocar un referente urbano del “mundo real” y porque carece de una “narración ulterior”, el estudio de Unruh proporciona un fructífero punto de referencia para el estudio de la obra de Vela.

también un producto del derrumbamiento del régimen prerrevolucionario de Porfirio Díaz, la correspondiente ascensión de las clases medias, el final de la dicotomía rural-urbana, y la creación de una apertura de cambio cultural. En este intento por deshacerse de lo viejo, *La señorita etc.* no sólo supone una ruptura con el pasado sino también un experimento artístico que intenta descubrir y establecer un nuevo ritmo de vida cultural y social.

En México, los lectores respondieron a las innovaciones de la obra de Vela, y del movimiento estridentista en general, con una combinación de atracción, irritación, falta de comprensión y conmoción. Como declaró el crítico alemán Peter Bürger, aunque el público actual ya no reacciona con sobresalto cuando lee textos vanguardistas, sigue demostrando incompreensión; por esta razón Bürger explica que para entender la estética vanguardista es crucial comprender la estructura del texto vanguardista. El dictamen de Bürger es especialmente acertado en el caso de *La señorita etc.*, donde encontramos muchas de las características de las vanguardias: tiempo y espacio se fragmentan, el espacio real es invadido por el espacio onírico y viceversa, y el texto se interrumpe súbitamente por el tempo y las imágenes de la modernidad urbana, como las prisas, lo cambiante, la sorpresa y la angulosidad, algunas de las cuales adquieren formas cubistas. Más aún, los distintos capítulos de *La señorita etc.* no siguen un orden lineal desde el punto de vista cronológico y existe una marcada disociación entre diferentes estados de conciencia. Estos distintos estados de conciencia y sus correspondientes discursos están ligeramente conectados con diferentes experiencias regionales e históricas; una de ellas con el pasado provinciano, la otra con la incipiente imagen del México urbano posrevolucionario que ha sido imaginado a través de la lente de una modernidad internacional.⁵ Sin embargo, aparecen muy pocas o ninguna referencia evidente a una reconocible Ciudad de México.

Como muchos otros textos vanguardistas, la novela está escrita con discursos heterogéneos. Encontramos residuos de un lenguaje modernista en expansión repleto de sentimentalismo, aunque a veces en forma de parodia, así como el uso de un lenguaje más contemporáneo. Se incluyen en este lenguaje el argot propio de la juventud mexicana, términos claramente prestados de otros idiomas y palabras que tienen más en común con un dandismo de deo tecnológico que con el dandismo exotista del movimiento modernista hispánico. Los siguientes ejemplos son una muestra de ello: “ideas empasteladas”, *baseball*, *Pulman*, *trolley*, *dissolvesout* (la marca de un producto de limpieza), y “amperes”. El texto también está teñido de abundantes referencias a la industrialización y a la comercialización de la vida. Aunque la estructura de *La señorita etc.* puede parecer desorganizada para un

⁵ No está claro cuán consciente era Vela de la relación entre tema y discurso en *La señorita etc.* Se podría inferir que los cambios de discurso se deben al intento de experimentar diferentes estilos; si este es el caso, este proceso podría ser aquel en el que el escritor experimenta conscientemente con diferentes formas, pero no es siempre capaz de sostenerlas, o de vincularlas con éxito a los distintos temas. Ver *La señorita etc.* como un relato conscientemente experimental, pero con una unidad de estilo y tema (quizá) no tan consciente, hace destacar la intensidad emocional de su producción y pone en relieve la idea de que la aspiración distintiva de las vanguardias era introducir arte en la vida. Convierte el trabajo de Vela en un proyecto vivo y real y nos obliga a distinguir entre los términos “nuevo” y “experimental”. Lo experimental deja de ser la sustitución de lo viejo por lo nuevo y se convierte en “el proceso de experimentar”. Si unimos a esto una comprensión cultural de cómo se percibía la modernidad, supone un paso hacia esa dirección.

lector poco familiarizado con las intenciones y las técnicas de los escritores vanguardistas, a un nivel más profundo descubrimos un cierto orden, tanto en el significado como en la estructura. Vela establece este orden a través del tema del viaje del artista hacia la formación de su identidad, el desarrollo del “yo” subjetivo y el proceso de construcción de un proyecto artístico modernista, en este caso la propia novela. El texto adquiere más coherencia a través de la imagen recurrente de la mujer; esta imagen no solamente proporciona un orden secuencial a la novela, sino que sirve también como unificador temático: se ve a las mujeres como un medio para adaptarse a la modernidad. En concreto, esta unidad se crea con la presencia de una mujer fugaz, idealizada, que a lo largo de todo el texto representa a muchas mujeres diferentes; aparece como pasajera en un tren, como camarera en un café, como peatón que el protagonista pierde de vista en las concurridas calles de la ciudad, como una joven feminista en un salón de belleza y, por último, como una mujer robótica con la que el protagonista se comunica a través de receptores. Al término de la novela, el artista-narrador intenta retener estas imágenes en su memoria a la vez que mantener el texto dentro de unos límites manejables; incapaz de conseguirlo utilizando técnicas literarias más tradicionales, se ve obligado a echar mano de un medio más contemporáneo: el cine. Así, va ligando mentalmente las imágenes de la ciudad con las de las mujeres que ha conocido en su deambular por la urbe y, finalmente y de forma consciente, crea un hilo mental así como fílmico-literario de esa modernidad.

En la sección siguiente analizaré varias de las características mencionadas. Empezaré por la caracterización del personaje-artista en relación con el desarrollo de un monólogo interior que da coherencia al fragmentado texto. Después analizo el pasado y el presente, con sus correspondientes discursos. Por último, examino la imagen de las mujeres, tanto provincianas como urbanas, y su significado en lo que se refiere a la modernidad. He elegido estos temas y estructuras no solamente porque representan parte del canon temático de la vanguardia, sino también porque en el caso concreto de *La señorita etc.* le infieren orden al texto fragmentado y simplifican su comprensión. Para mi análisis de *La señorita etc.* he utilizado la versión de Luís Mario Schneider, *El estridentismo: México 1921-1927*. Todas las citas de la novela provienen de ese texto.

ANÁLISIS: EL TIEMPO, EL PERSONAJE-ARTISTA Y LAS MUJERES

La cuestión del tiempo

Como respuesta a los rápidos cambios tecnológicos y socioculturales de finales del siglo XIX y principios del XX, muchos europeos, así como escritores y filósofos influidos por éstos, se interesan por la cuestión del tiempo. En *The Culture of Time and Space*, Stephen Kern sostiene que la naturaleza del pasado, la importancia del impacto que éste tiene en el presente y el modo en que se puede recuperar el pasado, eran fundamentales en este debate. Aunque pareciera existir un consenso de que el pasado no podía olvidarse completamente, Kern apunta que, al mismo tiempo, había “un desacuerdo considerable” sobre su importancia. Por ejemplo, algunos escritores como Proust consideraban que el pasado era una fuente de belleza, mientras que otros como Nietzsche, Ibsen y Joyce rechazaban el pasado por tener un efecto destructivo en el presente. Por último, en su búsqueda de un

lenguaje experimental, los futuristas rusos e italianos rechazaban sus respectivos pasados culturales; el grupo italiano demostró las posturas más extremas contra la tiranía del pasado, o *passatismo*, como lo bautizaría su adalid, Filippo Tommaso Marinetti.

Los escritores vanguardistas de América Latina, preocupados por actualizar su oficio y por estar a tono con las tendencias internacionales, prestaron especial atención a la cuestión del pasado. Concretamente, lo que estos escritores deseaban era romper con el legado modernista, un movimiento que durante las dos últimas décadas del siglo XIX había dado a la literatura hispanoamericana su “plena personalidad sustancial y original” pero que, según muchos críticos, en la primera década del siglo XX se había tornado prosaico y formalista (Valverde 144). Por ejemplo, la motivación de los ultraístas, un importante movimiento vanguardista que surgió en Argentina y España en 1918, era su afinidad hacia lo “nuevo”, sentían apremio por alcanzar “una renovación radical del espíritu y la técnica” (de Torre 210). Jorge Luis Borges, poeta argentino que bautizó el movimiento ultraísta, expresó este sentir de la siguiente manera: “la miel de la añoranza no nos deleita y quisiéramos ver todas las cosas en una primicial floración” (de Torre 214). En países con población indígena como Perú y México aparecieron simultáneamente escritores que anhelaban resucitar el pasado indígena o provinciano, y aquellos que estaban decididos a romper con el pasado; esta situación dio lugar a dos movimientos: los regionalistas y los vanguardistas. A veces estos intereses se entremezclaron y aparecieron escritores como José María Arguedas, que combinó conscientemente el pasado indígena con lo moderno.

Durante la década de 1920 se produjo en México un intento a gran escala por sacar a la luz las culturas indígenas; fue parte de un proyecto de redefinición nacional liberal auspiciado por el Estado.⁶ Los estridentistas, a pesar de su profunda afinidad con los objetivos de la revolución mexicana y su rechazo a los remanentes del tradicional pasado porfiriano prerrevolucionario, se mantuvieron relativamente al margen del proyecto de recrear un pasado indígena nacionalista; en vez de eso declararon apoyar el espíritu de lo nuevo y se autodenominaron con determinación “presentistas” e internacionalistas. Dicho con las palabras de List Arzubide, el historiador del grupo: “hagamos de América campo a la gran gesta del espíritu nuevo y escribamos la epopeya grande de un mundo sin fronteras” (129). Vemos por tanto que en el proyecto de la vanguardia mexicana, cuando se ha indagado en el pasado ha sido para ir en búsqueda de lo moderno. En el caso de los estridentistas, lo moderno se equipara con el presente. En el siguiente apartado expondré el tratamiento que da Vela al pasado y al presente en *La señorita etc.*

⁶ Debido a su historia indígena y colonial, en América Latina el pasado puede adquirir distintos significados. Aunque los vanguardistas se interesaban por la renovación y modernización, en muchos casos los grupos que surgieron en países con un pasado indígena también deseaban recuperarlo. El México moderno, en concreto, tiene una larga tradición de recuperación del pasado. Los estridentistas sólo ocasionalmente se referían al pasado azteca en su obra escrita; sin embargo, incluían grabados de personas y motivos indígenas en su obra visual. Se encuentran con más frecuencia en la obra de Leopoldo Méndez. Diego Rivera, por supuesto, fue el artista más importante de la época al recuperar y modernizar sistemáticamente el pasado indígena mexicano. Escritores más contemporáneos, como Carlos Fuentes, también destacan por entrelazar el México indígena con el moderno.

El pasado y el presente

En *La señorita etc.* la relación entre el pasado y el presente difiere claramente del tratamiento que reciben en las novelas del realismo mágico, en las que se muestra entrelazada dentro de una misma realidad. En la obra de Vela, por el contrario, sueño y realidad, pasado y presente, no se presentan como una imagen unificada sino que el discurso salta del pasado al presente a lo largo de la obra; no se va entrelazando en el texto con gracia y aparece caótico e incompleto. Las transiciones entre pasado y presente son bruscas y hay secciones del texto que parecen no tener relación unas con otras. Básicamente, esto constituye una visión del mundo en la que el presente es estrepitoso y acelerado, y la imponente realidad confronta el pasado, representado por un estado onírico escrito en un lenguaje pasivo modernista; esto da a la obra una cualidad juvenil de juego y artificialidad experimentales. En las últimas secciones de la novela, estas imágenes se harán incluso más juguetonas al tomar formas angulares y parecidas a los dibujos animados; por ejemplo, encontramos a una mujer que aparece como una figura robótica con partes del cuerpo mecánicas (“parpadeo de mi semáforo columbró”) y varias imágenes de la ciudad que adoptan una forma humana distorsionada (“la estúpida fachada de las casas y la sonrisa boba de las ventanas”). Al final, la interacción de estos discursos diferentes, la rapidez del lenguaje, la artificialidad del texto y la imaginería propia de dibujos animados, confieren a la obra un carácter tenso e imaginativo que es difícil de confinar a su forma escrita.

En *La señorita etc.* la discordancia entre el pasado y el presente se advierte también en el tratamiento que Vela hace de la ciudad. Los estridentistas celebraban la ciudad moderna como un espacio imaginario, en el que intentaban desarrollar un discurso amplio y unificador sobre lo que significaba ser moderno en el México de la década de 1920. Arqueles Vela, además, tenía una visión ambivalente de la modernidad, a pesar del hecho de que, en última instancia, la obra de Vela aboga por una adaptación consciente y deliberada a la ciudad moderna y a su ritmo de vida. Esta ambivalencia hacia la ciudad se origina en la incapacidad de adaptarse, activamente y con gracia, a una imagen de lo moderno que está basada en la figura del artista urbano con éxito en el amor y económicamente independiente. Agravado por la dilatada presencia del pasado y sus encuentros persistentes con el presente, esta ambivalencia se caracteriza por un discurso conflictivo. Este conflicto lleva al personaje de acá para allá entre un pasado asociado con los valores amorfos y reprimidos de las provincias y el ritmo rápido, brusco y aterrador, pero liberador en última instancia, del presente urbano. El estilo de pensamiento basado en el “flujo de conciencia” y el discurso de “estado onírico” en el que se desarrolla el conflicto es decididamente moderno.

A pesar del hecho de que en esta novela corta hay un conflicto entre el pasado y lo moderno, no existen independientemente el uno sin el otro. Ambos se intercalan a lo largo del texto y, aunque es difícil separarlos, voy a intentarlo siendo consciente de que esta separación representa una construcción organizativa artificial. Así, en los próximos apartados de este trabajo estudiaré primero el tratamiento que Vela hace del pasado, las imágenes y el lenguaje que incorpora para referirse al pasado y los estados psicológicos a los que lo asocia. Después continuaré analizando las mismas características sobre la representación que hace Vela de la modernidad, y terminaré con un análisis de cómo la imagen de las mujeres, aunque forman parte del conflicto entre el pasado y el presente, son utilizadas finalmente para resolverlo.

El pasado

En la literatura mexicana, el pasado ha estado tradicionalmente asociado a la cultura precolombina. En *La señorita etc.*, por el contrario, el pasado no aparece como los dioses aztecas de Carlos Fuentes, ni como el folclore rural e indígena, sino que tiene sus orígenes en las provincias del cambio de siglo y en el control que ha tenido tradicionalmente sobre los valores sociales de la pequeña clase media mexicana de la época. Esta imagen de la provincia aparece inmediatamente en el texto cuando el narrador en primera persona, que está viajando en tren hacia un destino más tarde desvelado como la capital, pasa por lo que parece ser una pequeña ciudad de provincias. Se desconoce la ubicación de este lugar pero se sabe que es desolado y oscuro:

Llegamos a un pueblo vulgar y desconocido. Todos los pasajeros habíamos urdido esa fugaz amistad de calceta provisional que se urde durante un camino vertiginoso de hierro. Por un accidente inesperado, tuvimos que dejar un momento los vagones y asaltar la primera estación del itinerario. La ciudad estaba a oscuras. Los huelguistas habían soltado un tumulto de sombras y de angustias sobre la turbia ciudad sindicalista. (Schneider 89)

Aquí se asocia la ciudad con una paz inquietante, un vacío que a partir de entonces intentará imponerse en el texto. Más adelante leemos: “La calle fue pasando bajo nuestros pies, como en una proyección cinemática. Era la hora en que todo parece estar convaleciente. Las cosas se iban quitando su antifaz cloroformizado”.

Las imágenes anteriores no están completamente carentes de modernidad; ésta se insinúa por medio de los trabajadores en huelga, de la referencia al movimiento cinematográfico y del uso de palabras poéticamente “inapropiadas”, como “cloroformizado”. Aún así, su propósito principal es establecer la posibilidad de una ruptura con el pasado. Esto crea una tensión dentro de la obra que produce la impresión de que esta tranquila convalecencia pronto llegará a su fin. Al mismo tiempo, también acentúa la pesadez que irradia el pasado y que a partir de entonces impregna la obra. La imagen del pasado aparece una vez más en el texto, pero no en forma de ciudad de provincias sino como un territorio desolado con vagones de carga del ferrocarril:

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. Mi espíritu se ensombrecía como esos carros desorillados de rieles mohosos, en los escapes de las vías [...] Yo no era más que un carro en donde todo se había ido, un carro olvidado, con sus miradas perdidas paralelamente, a lo largo del camino. (92)

En este fragmento, los restos de un México desgarrado por una guerra civil que estaba llegando a su fin, nos traen a la memoria a Baudelaire y también nos prefigura los restos encontrados en los cuentos de Juan Rulfo. Como Rulfo, Vela expresa decepción sobre lo que podría haber sido pero no fue, y sobre los deseos y aspiraciones que han permanecido congelados en el tiempo. En Rulfo la decepción está claramente enmarcada en el fracaso de la revolución mexicana. En Vela se materializa en la esperanza de la modernidad mexicana. El personaje de *La señorita etc.* se identifica con las aspiraciones desmoronadas de esa

modernidad que lo dejan desamparado, encallado como un tren abandonado a un lado de la carretera. En general, con la excepción de los apartados seleccionados anteriormente, hay pocas imágenes tan claramente asociadas con el pasado; en cambio éste aparece en forma de una prosa enrevesada que no permite al personaje pensar de manera coherente:

Los mástiles de los barcos empujaban su ansiedad, queriendo descolgar los frutos encendidos más allá de los cielos. De cuando en cuando la concavidad gigantesca del árbol, movía inusitadamente sus ramajes de bote en bote y desprendía el inevitable fruto picado por los pájaros ultracelestes [...] Yo no podía eslabonar ningún pensamiento con mis ideas “empasteladas” por los sacudimientos de mi alta marea. (89)

Aquí el lenguaje se torna un abismo. Las palabras se mezclan con un estilo enrevesado y su forma expansiva hace caer al protagonista en un estado de pasividad psicológica y filosófica. A veces esta pasividad se une a la difíciles condiciones económicas de una clase media que todavía no se ha beneficiado completamente de la caída del régimen porfiriano. Por ejemplo, mientras está en el tren, nuestro personaje fantasea sobre una mujer sentada a su lado. Se imagina que ella podría ser su “media naranja”, pero rápidamente se hunde en un estado de pánico cuando empieza a pensar que ella interferiría en su vida artística y que él no podría hacer frente al gasto económico que supondría mantener una relación con ella:

El sueño comenzaba a desligarme. Sentí cansancio. Su languidez doblada sobre mis brazos con la intimidad de un abrigo, se había dormido [...] Pensé [...] Ella podría ser un estorbo para mi vida errátil. Para mis precarios recursos. Lo mejor era dejarla allí, dormida. Huir. (90)

Otras veces esta pasividad se maneja con humor, como en la siguiente situación: “Acaso me encontraba allí [en una ciudad de la costa del Golfo] por una equivocación en las direcciones de mi bagaje ilusorio [...] De todas maneras ya no tenía remedio. – ¿Qué iba a hacer? Lo de siempre. Lo de siempre. ¡Nada!” (90).

Este tratamiento desenfadado de la parálisis psicológica inducida por el pasado, sin embargo, no le quita mérito a la verdadera necesidad de adaptarse obstinadamente a lo moderno. Ni tampoco la referencia a la nostalgia, en una cita anterior, suaviza la crítica que hace Vela del pasado. Más bien ocurre lo contrario. No hay deseo de regresar al pasado, no hay idealización del pasado; en cambio, la tarea es deshacerse de la ambivalencia y la pasividad y aprovechar la oportunidad que le ofrece el moderno presente.

El presente

La ciudad material: Vela entiende por presente la ciudad moderna y sus bulliciosas calles (“la multitud”, “anuncios luminosos”). Inmediatamente después de descender del tren que lo ha conducido a la capital, el joven protagonista, todavía en un estado de confusión mental, se enfrenta a la completa materialidad de la vida urbana. Sus sentimientos hacia todos estos estímulos urbanos son de alguna manera poco claros y ambivalentes. No se muestra tan cómodo en la ciudad como lo estaba Andre Breton en el París de *Nadja* (1928), ni tampoco encontramos, como en las obras de Baudelaire, una íntima conciencia histórica de que la ciudad, de nuevo París, ha cambiado completamente. En vez de eso, nuestro

personaje es bombardeado con imágenes disparatadas de la mecanización de la ciudad: “los claxons de los automóviles que se acercaban con zalemas zigzagueantes” (Schneider 92). Pasea por “calles desveladas” y se deja arrastrar a través de ellas por sus habitantes: “me dejaba estrujar por sus turistas, sus mujeres elegantes, sus snobs de la moda”. Se enfrenta a una ciudad mecánica cuyas imágenes son cortantes e incompletas, que parecen no estar relacionadas unas con otras y que se precipitan sobre el personaje y el lector. Si Breton tiene ante él una ciudad cuyas calles conoce bien físicamente y que utiliza para explorar su psique y para desarrollar y analizar los principios del Surrealismo, nuestro aspirante a escritor parece estar deambulando por un lugar extraño, cautivado por la multitud y violentado por imágenes de modernidad.

Además, al contrario que Breton, nuestro personaje no parece tener una teoría compleja de la imaginación para guiarle por la ciudad o para ayudarlo a evaluar cómo le afecta la ciudad. Por el contrario, la relación entre la ciudad y el escritor es más visceral; la percibe como algo que estimula su hipersensible personalidad de escritor (“estimulan las fibras de mi ser” e “impulsaba mi astenia”, 92). Aún siendo consciente de que la ciudad aumenta su malestar, continúa navegando por sus calles en busca de experiencias que estimulen su imaginación literaria. Porque lo que este aspirante a escritor trata de encontrar no es ni consuelo ni paz, sino su libertad. Valora su libertad sobre todas las cosas y cree que la ciudad se la puede proporcionar. Esta es la razón por la que está realmente decepcionado, porque ni la ciudad ni el tipo de trabajo que está obligado a desempeñar para sobrevivir son lo suficientemente artísticos, sino aburridos y repetitivos.

El nuevo trabajo: la imagen de la ciudad a la que nuestro personaje cree que debe adaptarse es la metrópoli moderna. Mientras la ciudad ofrece a nuestro personaje la posibilidad de convertirse en escritor, siente un innegable rechazo de muchas de las facetas de la metrópoli, en concreto del efecto que tienen las nuevas tecnologías en la calidad de vida, desagradándole especialmente el trabajo urbano. Esperaba que la ciudad le proporcionara la oportunidad para desarrollarse como escritor pero, en vez de eso, se encuentra realizando un trabajo administrativo. Le desagrada profundamente lo rutinaria que ha llegado a ser su vida.

Todos los días, a la misma hora, en el mismo lugar, con la irrevocable necesidad de tener que utilizar algunas horas de mi involuntaria pero arraigada vagancia, tomaba el tranvía. Los tranvías subrayaban todos los días, todas las tardes, de 8-12 y media y de 3 a 5 y media, la carta de recomendación de mi amigo...Mi vida cambió de aspecto. Cambié de traje, de humor, de maneras. Mi rebeldía casi se iba acostumbrando a esa existencia de calcomanía de las oficinas. Por la influencia del ambiente tuve que agregar a los recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanográficas, frases traslucidas de papel carbón, impresiones de goma de borrar, pensamientos uniformemente con *sharpeners*...El motivo de mi llegada a la metrópoli, la causa de haber abandonado tantas cosas, se iba borrando, hundiéndose. La realidad de que podría llegar a los ascensores intelectuales, me impulsaron a hacer muchas arbitrariedades imborrables que agitaban mi espíritu. Había salido de una oficina insignificante para entrar a una oficina importante. (93)

Esta es ahora la ciudad de un trabajo nuevo y más eficaz. La rutina del trabajo de la vida de oficinista está a punto de prevalecer sobre el sentimiento de sublevación del protagonista, su identidad, y su deseo de ser moderno.

LA MANIFESTACIÓN DE LA IDENTIDAD Y EL PERSONAJE-ARTISTA

En el siglo xx, la manifestación de la identidad ha sido una de las cuestiones más importantes de la literatura. Según Stephen Kern, tanto el escritor irlandés James Joyce como el poeta y filósofo alemán Friedrich Nietzsche veían el pasado como algo que dominaba al individuo y que ponía obstáculos al desarrollo personal y a la manifestación de la identidad; en Joyce, esta preocupación estaba específicamente unida a las cuestiones de la expresión artística. En la Latinoamérica de habla hispana, el tema de la manifestación de la identidad artística moderna también era importante; ha estado de moda desde el Romanticismo, mantuvo el interés a lo largo del periodo modernista de finales del siglo xix y adquirió especial significado con la ruptura que supusieron las vanguardias a comienzos del siglo xx.

En México, la manifestación de la identidad y el personaje-artista constituían el núcleo del proyecto estridentista de renovación literaria y cultural. El tema del personaje-artista no solo impregnó el trabajo del grupo sino que también afectó a su estilo de vestir y a su comportamiento; los condujo a usar los medios de comunicación, tanto establecidos como emergentes, para desarrollar una imagen pública y colectiva. Todos los miembros del movimiento estridentista acometieron el tema del personaje-artista. Sin embargo, es Arqueles Vela quien lo trata con mayor coherencia. Por esta razón, y debido a que a través de este personaje Vela rompe con las estructuras literarias tradicionales de tiempo y espacio, en el siguiente apartado examinaré el personaje-artista en *La señorita etc.*

El artista moderno

La imagen del artista en *La señorita etc.* en un principio parece encajar con la visión romántica del siglo xix que, aunque alterada, ha seguido perdurando a lo largo de las últimas etapas de la modernidad. Como ocurre con Arturo Cova, el poeta fracasado de la novela de José Eustasio Rivera *La vorágine* (Colombia, 1924), el protagonista de la obra de Vela se considera a sí mismo un rebelde hipersensible e imaginativo, alejado de las normas de la sociedad tradicional. Esta comparación no es totalmente adecuada, aunque lo pueda parecer a primera vista, porque obedece a una definición del artista demasiado general y universalista propuesta por Renato Poggioli a principios de la década de 1960, y no nos ayuda a determinar las particularidades que caracterizan la identidad vanguardista en contraposición a la de otros períodos. Para caracterizar el personaje-artista de la novela de Vela o, en realidad, para entender la producción vanguardista en general, sería más provechoso, como apunta Peter Bürger, dedicarse más a las cuestiones de estructura que a las del tema; por esta razón, es oportuno hacer aquí una comparación modesta con la obra de James Joyce. Vela mismo habla de la modesta similitud entre su novela y las intenciones literarias de Joyce. En 1976, en una entrevista con Roberto Bolaño, experto en vanguardia latinoamericana, Vela describe así su proyecto:

La Señorita Etcétera se caracteriza porque allí es el yo el determinante, hasta donde llegó, naturalmente superándolo todo, y guardando ya no digo las proporciones, guardando las desproporciones entre Joyce y Arqueles Vela, porque el *Ulises* se publicó en 1922 también.

Quiere decir que yo, sin conocer qué hacía el gran creador de *Ulises*, y guardando las desproporciones, repito, porque es un monstruo el *Ulises* de Joyce, y mi novela es un microbio, es el principio de lo que puede ser un animal antediluviano y antidiluviano, de antes del diluvio y en contra del diluvio; si ustedes releen *La Señorita Etcétera* verán que es el yo el que crea todo: los conflictos, las realizaciones; la realidad que existe no existe sino a través del yo. (50)

Esta comparación con la obra de Joyce señala la importancia del yo en el desarrollo del personaje-artista moderno; esto es especialmente necesario para ayudarnos a comprender la construcción de *La señorita etc.* porque, como explica Vela en el comentario anterior, es el “yo” el que crea todo. Aunque hay una diferencia histórica importante entre el yo subjetivo y el monólogo interior asociado al vanguardismo, Vela parece usar estos dos términos indistintamente. Aunque yo reconozco la diferencia entre estos dos términos, solamente lo comentaré superficialmente por falta de espacio y, para mi análisis, utilizaré el término “monólogo interior”. En el siguiente apartado de este trabajo defino el término “monólogo interior”, describo cómo es utilizado en la obra de Vela e intento entenderlo a la luz de un tema tratado anteriormente: el pasado. Después pasaré a discutir su relación con el presente.

El monólogo interior / flujo de conciencia

Según M. H. Abrams, la expresión “flujo de conciencia” fue acuñada por primera vez por William James en su *The Principles of Psychology* (1890) “para describir el flujo ininterrumpido del pensamiento y la conciencia en la mente en estado consciente (180, traducción de Beltrán). Como muchos otros descubrimientos psicológicos de la época, este concepto se abrió paso en el campo de la literatura; desde 1920 se ha definido como “un modo especial de narración que se compromete a captar el espectro completo y el continuo fluir del proceso mental de un personaje, en el que se mezclan las percepciones de los sentidos con pensamientos conscientes y autoconscientes, recuerdos, expectativas, sentimientos y asociaciones aleatorias”. Aunque los términos “monólogo interior” y “flujo de conciencia” a veces se utilizan indistintamente, Abrahms afirma que la técnica del flujo de conciencia es la más amplia de las dos porque puede incluir textos narrativos en los que interviene el autor, así como aquellos en los que el autor parece estar ausente; el monólogo interior, por otro lado, está exclusivamente “reservado a la técnica que se compromete a reproducir el curso y el ritmo de la conciencia tal y como ocurre en la mente de un personaje. En el monólogo interior no interviene el autor, o por lo menos interviene mínimamente, como guía o comentarista, y no ordena los caprichos del proceso mental en frases gramaticales o en un orden lógico”.

Debo añadir que, para comprender mejor la importancia innovadora del monólogo interior, es necesario tener presente la diferencia entre el monólogo y el monólogo interior. El monólogo es una forma mucho más antigua, común en los primeros poemas épicos y odas, que se utilizó a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento y fue una técnica elegida por los poetas románticos. Históricamente, el monólogo era más común en poesía y teatro. Aunque no intenta expresar las elucubraciones íntimas de la mente de una persona,

como lo define la psicología moderna, en muchos casos, especialmente en la obra de los románticos, se ha usado para expresar lo subjetivo y lo personal. El monólogo interior, por otro lado, intenta recrear el proceso de pensamiento de un individuo y es una forma utilizada solamente en narrativa; es un producto distintivo de la modernidad. Según Kern, fue la respuesta que dieron ciertos novelistas europeos al uso del tiempo público universal y uniforme que habían adoptado las culturas más industrializadas a finales del siglo XIX. Aunque no está claro si el monólogo interior en Latinoamérica fue también una respuesta al uso de ese mismo tiempo público que llevaría a su utilización después en Europa, sí evolucionó de forma similar. Antes del surgimiento del monólogo interior, los románticos y modernistas latinoamericanos usaron el yo subjetivo para expresar los sentimientos personales. Según Evelyn Picón Garfield e Iván Garfield, el yo era una “actitud reflexiva de la modernidad” y el modo en que “el artista se describe a sí mismo ante el proceso creador” (69-70). El monólogo interior propiamente dicho surge con las vanguardias, pero su uso no se extiende hasta décadas posteriores con el surgimiento de la novela contemporánea. Aunque sería útil examinar la diferencia entre la forma del yo propia de los textos publicados antes del cambio de siglo y la forma de monólogo interior que encontramos en los textos vanguardistas, no es posible hacerlo en el ámbito de este trabajo. En cambio, me centraré en el modo concreto en el que ambos se desarrollan en *La señorita etc.*, donde el monólogo interior del personaje-artista es una respuesta al conflicto entre los opresivos recuerdos de un pasado provinciano y las imágenes de una modernidad urbana cercana. El monólogo interior surge como un experimento de reivindicación del yo subjetivo y hace las veces de organizador del tiempo y del espacio de la vida urbana, con el fin de adaptarse, expresar y captar esa vida.

A lo largo de *La señorita etc.* se produce un cambio en las funciones del personaje-artista y su portavoz, el monólogo interior. En la primera mitad de la novela, los dos suponen un intento de imponer el deseo del yo subjetivo artístico sobre un pasado provinciano que carga a nuestro personaje de recuerdos de una infancia aburrida y solitaria: “me acordé del calendario amarillento de mi niñez sin domingos. Del alba atrasada de mi juventud, de mi soledad” (92). En la segunda parte de la novela, en cambio, la imagen del artista moderno es conducida a través de una metrópoli imaginaria con el fin de reflejar la vida y la literatura de un modo vanguardista. Al final de la novela, al yo/personaje-artista subjetivo, lo sobrepasan las imágenes de la modernidad urbana y los nuevos medios de comunicación.

El monólogo interior aparece por primera vez en la novela durante la secuencia de un trayecto en tren; nuestro artista-narrador es un pasajero de ese tren. Al viajar desde las provincias a la capital, el narrador reflexiona sobre el impacto negativo que tiene el pasado en el presente; el yo subjetivo de su monólogo interior intenta reafirmarse en oposición a los recuerdos de la vida provinciana. Cuando el tren se va acercando a la ciudad, el estado mental del protagonista se va sensibilizando progresivamente; esta hipersensibilidad no es la angustia apasionada asociada con el Romanticismo, sino que se expresa como un estado mental más contemporáneo: ansiedad. En *La señorita etc.* esta ansiedad se relaciona con la anticipación de la modernidad y con el miedo a la incapacidad de adaptarse a la vida urbana: “Agobiado, ahumado, de tantas saudades, empecé a recorrer las emociones desconocidas que atardecían en la ciudad” (90). Se agrava especialmente por el hecho de que, aunque nuestro personaje desea adoptar la cada vez más cercana modernidad, es

incapaz de deshacerse del pasado, lo que le provoca mayor nerviosismo y falta de sueño: “[un] insomnio producido por el ajetreo mental, que se va extendiendo en un cansancio de corriente apagada, por las fibras de nuestro equilibrio sensitivo”.

El monólogo interior no se caracteriza solamente por la ansiedad, sino que sufre una metamorfosis que tiene que ver con el cambio del pasado provinciano al presente urbano. Por ejemplo, la desolación del viaje provincial en tren, las inmensas distancias que debe recorrer y la regularidad del ritmo generado por infrecuentes paradas, le producen un estado de ensueño inquietante: “un sueño de doscientos kilómetros” (92). Este estado de ensoñación se rompe posteriormente por el incremento en la frecuencia de las paradas del tren, una indicación de que el tren se está aproximando a una zona más densamente poblada: “De cuando en cuando, la fuga del paisaje del carbón, emborronado por la acelerada carrera del tren, hilvanaba mi vida interrumpida por las estaciones [...]” (92). A medida que el tren va acercándose a la ciudad, la reconfortante mismidad de los pasajeros (“Los pasajeros eran los mismos de siempre”) y su distribución regulada en vagones separados (“Los *porters* nos habían repartido en las celdas del Pulman”, 92) comienza a disiparse: la vieja vida provinciana y su correspondiente estado de ensueño quedan interrumpidos bruscamente por el sentimiento consciente de la presencia de la vida urbana.

A diferencia del estado de ensoñación en el que rememora el pasado, el personaje-artista urbano y su correspondiente monólogo interior se caracterizan tanto por la brusca intromisión de lo moderno, como por la posterior creación consciente de imágenes asociadas con esta modernidad. Este salto tiene lugar inmediatamente después de que el protagonista descende del tren y se encamina hacia las calles de la ciudad (“los coches se acercaban con zalemas zigzagueantes”, 92). Debido al aumento del número y a la fugacidad de estas imágenes, se quebranta el conocimiento del artista-narrador y sus ideas balbucean: “El contacto inesperado con la multitud hacía balbucientes mis ideas”. Además, el encuentro con la aceleración de lo urbano no le llega a través de un nivel de memoria más profundo, más recóndito, sino a través de experiencias presentes que escapan demasiado fácilmente de la mente del joven: “se alejan con rapidez”. El lánguido yo subjetivo del pasado, que fue capaz de entretejer una secuencia de sueño considerablemente larga, se deja atrás y se reemplaza por un yo que es bombardeado por imágenes de modernidad urbana y ya no puede volver al estado de ensueño para contar su historia. En cambio, intentará percibir lo moderno por medio de imágenes de mujeres.

LAS MUJERES

El tema de la mujer es fundamental en la visión de la modernidad de Vela. Aparece en el título y es importante desde el punto de vista estructural porque funciona como una imagen que unifica las diferentes secciones del texto. A través de las mujeres el protagonista va a dialogar con lo moderno, comprenderlo y, en último caso, temerlo. Vela desarrolla su idea de lo moderno por medio de la imagen de la mujer, junto con la imagen de la ciudad y del personaje-artista. En concreto, en *La señorita etc.* la imagen de la mujer le sirve de baremo al protagonista para estimar no solamente su adaptación personal a la cultura urbana, sino también la modernidad de una cultura. Las mujeres son un espejo por el que nuestro personaje mide su desarrollo como verdadero artista moderno, se aleja cada vez más del

pasado acercándose al presente, desarrolla su voz y, por último, junto con la modernidad urbana y la tecnología del siglo xx, escribe y completa su novela. En *La señorita etc.* al lector se le presentan una serie de mujeres diferentes, entre ellas una mujer provinciana que viaja en el mismo tren que el protagonista; más adelante varias mujeres urbanas, entre ellas una mujer en un tranvía; una mujer muy moderna en una *boutique*, una feminista en un salón de belleza, una mujer robótica y, finalmente una mujer cinematográfica plasmada en el celuloide. Primero examinaré a la mujer provinciana y después a la mujer urbana moderna, siguiendo el orden de aparición de los personajes femeninos en *La señorita etc.*

La mujer de provincias

Podemos encontrar una diferencia considerable entre la descripción de las mujeres de provincias y la de las mujeres de la capital. Aunque en este análisis nos interesa fundamentalmente centrarnos en la imagen de la mujer de ciudad, será útil también examinar el tratamiento que hace Vela de las mujeres de provincias para poder comprender mejor la relación entre la imagen de lo urbano y la imagen de la mujer. En *La señorita etc.*, parece haber solamente una mujer que podríamos considerar completamente provinciana. Nos encontramos con ella al principio del texto, cuando se sube al mismo tren que ha tomado nuestro joven para ir a la ciudad. Durante todo el trayecto permanece sentada a su lado sin dirigirle una sola palabra, ni siquiera cuando, en un momento dado, se duerme relajada por el balanceo del tren y, sin darse cuenta, se apoya en su brazo. Ella lo contempla en silencio (o eso piensa él) ignorando el efecto que tiene en él. Por fin se separan sin haber intercambiado una palabra en los seis días de viaje. Esta mujer provinciana es descrita como alguien estático, un personaje que no se ha desarrollado completamente, el narrador se refiere a ella solamente como “ella”; aparece como una constante y no como la fugaz y estilizada imagen de la mujer moderna que pronto va a encontrarse en la ciudad. Más en concreto, es un personaje extremadamente poco desarrollado de una novela subordinada a un argumento y que espera ser escrito. Sin embargo, aunque su personaje nunca se desarrolla, irradia un vago sentido de historia narrativa; representa lo conocido y tiene referencias tradicionales.⁷ La hemos visto anteriormente en el personaje de Prudencia en *La Quijotita y su prima* de Fernández de Lizardi, una novela del siglo xix que describe el ideal de familia poscolonial en la que representa la hija buena y recatada que jamás coquetea. En el siglo xx, tras la revolución mexicana, el Estado promovería una versión revolucionaria y nacionalista de ella. La virtud de esta mujer, su constancia y falta de volubilidad dan lugar a un discurso fluido. Imaginándose con ella en un entorno en la costa del Golfo de México, nuestro joven

⁷ El argumento que establece una correlación entre lo exclusivamente “tradicional” y lo “provinciano” no es completamente correcto. A principios del siglo xix, si no antes, había un deseo consciente por parte del Estado mexicano de fomentar los valores de una burguesía mexicana recta y concienzuda que suscribía los preceptos tradicionales. En la década de 1920 se podría hablar de una burguesía provinciana y urbana conservadoras. Los estridentistas no pertenecían a ninguno de los dos grupos ni eran de tendencia liberal; formaban parte de una pequeña burguesía radical y bohemia, algunos de ellos están asociados a tendencias socialistas y anarquistas. Sin embargo, la naturaleza precisa de las tendencias políticas de Vela no está clara.

escritor la envuelve en un paisaje que, a pesar de unas pocas inserciones de la imaginería popular moderna, la sitúa con decisión en el pasado:

La inquietud la levantaba subsilente, como en un juego de *baseball*...Sin embargo, sentado allí, junto a ella, en medio de la soledad marina y de la calle me sentía como en mi casa [...] Disfrutaba de un poco de música, de un poco de calor, de un poco de ella. (89)

Aunque nuestro escritor disfruta de su presencia, porque ella lo reconforta, no llega más allá de disfrutar de su compañía manteniendo una distancia psicológica. Al final renuncia a escribir la historia de ella porque sabe muy bien que la creación de una historia narrativa compartida le estancaría en una forma de vida provinciana. Se sume en un estado de pánico cuando comienza a sentir que ella le distraerá de conseguir sus aspiraciones artísticas y que no podrá asumir el desafío económico de mantener una relación con ella. Opta por huir y verla como un recuerdo distante sobre el que el artista puede meditar y con el que puede jugar estéticamente: “Su recuerdo se enrollaba en mi espíritu. Su voz naufragaba en el sonambulismo de la hora, como las voces muertas de los teléfonos [...] Ella se quedó, allá muy lejos, descendiendo del paracaídas de su sueño. Yo arrastrando su recuerdo me dirigí al café” (90).⁸

Al elegir la modernidad por encima de sus recuerdos provincianos, de lo que sería la vida con ella, se dirige a la capital y a un tipo de mujer muy diferente... la mujer urbana.

La mujer urbana y moderna

La imagen de la mujer urbana en *La señorita etc.* es muy diferente de la imagen de la mujer provinciana. Aunque ambas desempeñan el papel de musas, la imagen de la mujer provinciana permite un discurso modernista fluido; sin embargo, la mujer urbana supone dificultades artísticas para el narrador. Como musas, las mujeres de la ciudad son problemáticas para nuestro narrador porque, aunque está expuesto a la presencia de un mayor número de mujeres en la capital que en las provincias, el rápido ritmo de la vida urbana hace difícil mantener el contacto con ellas. Esto hace que la mujer aparezca en imágenes condensadas y repentinas, sin interpretación, que parecen más una pura imagen visual. Aunque estas imágenes son repentinas porque no van acompañadas de un discurso o historia narrativa, parecen peculiares y son difíciles de sostener con una exposición lineal, articulada. Para retener estas imágenes de mujeres, nuestro narrador se ve obligado a reflexionar sobre la mejor manera para captarlas de una forma permanente y estable, y aún así ser fiel a la manera rápida y fragmentada en la que percibe la vida urbana. De ahí que no sorprenda que muchas de las imágenes de las mujeres modernas en *La señorita etc.* estén asociadas a la modernidad tecnológica y comercial. Por ejemplo, una mujer se convierte en una imagen cubista de pornografía blanda en los espejos de una *boutique* de moda; otra transforma su sexualidad con las vibraciones motoras de un tranvía; otra se

⁸ Los temores de Vela no son totalmente injustificados. Aunque la revolución mexicana había intentado acabar con el nepotismo del régimen de Porfirio Díaz y abrirle camino a una clase media a la que previamente se le había privado del voto, las condiciones económicas de la década de 1920 eran todavía muy duras, incluso para aquellos que estaban cualificados o tenían estudios.

presenta como un robot que está en posesión de todos los electrodomésticos disponibles en un apartamento de lujo. Solamente aparece una mujer que destaca por representar la modernidad política: una feminista con la que se encuentra en una peluquería.

Otra característica interesante de las mujeres con las que se cruza nuestro personaje en la ciudad es que ninguna de ellas muestra los rasgos que han dominado la identidad nacional mexicana. La imagen de las mujeres urbanas de Vela es radicalmente distinta de aquella que el Estado mexicano intentó inculcar en su ciudadanía, por lo menos desde principios del siglo XIX. No es la imagen de la mujer civilizada, racional y responsable que corresponde a la familia burguesa emergente, mencionada anteriormente al referirnos a la obra de Jean Franco sobre la representación del género en México; ni es la mujer esencialmente mexicana que va camino de convertirse en la maestra posrevolucionaria, salvadora de los indígenas e inmortalizada en la edad de oro del cine mexicano durante las décadas de 1930 y 1940. Claramente, la mujer no interpreta el papel moralizante tan comúnmente otorgado a la mujer en la cultura mexicana. Curiosamente, su personalidad parece tener más en común con la mujer colonial, descrita una vez más por Jean Franco: es malhumorada, caprichosa y no se deja controlar por el varón.⁹

Como mostraré en el apartado siguiente, la relación de nuestro personaje con las mujeres urbanas se caracteriza por la marginalidad; estas mujeres no son lo que él conoce sino lo que le gustaría conocer. Son una pequeña ventana que da a todo lo que acompaña a la modernidad que, aunque adquirirá más tarde un rostro nacionalista, estaba influida por las imágenes de una cultura de propaganda internacional que resultó de la exportación de capitales que comenzó a finales del siglo XIX y se intensificó a principios del XX; esta cultura influyó en la percepción que Vela tenía de lo moderno. En los apartados siguientes describo la relación entre las imágenes de la modernidad y de varias mujeres con las que se cruza nuestro personaje en la ciudad.

La mujer de la calle

En *La señorita etc.* las calles de la ciudad moderna ofrecen la oportunidad de encuentros sexuales con mujeres. Caminando sin rumbo por las “aceras desenfrenadas” de la ciudad, nuestro artista-narrador ve de lejos a una mujer que podría ser la misma con la que viajó en el tren: “No tenía seguridad de que fuese ella [...] Caminé tras ella con la paradoja de que era Ella, de que su voz submarina volvería a colorear la esponja de mi corazón que se llenaba continuamente de remembranzas de ella” (92). Transformado por el ritmo de la ciudad y libre de los confines del tren, ella ya no está detenida, sino que camina por las calles dejándole a él en un estado de ansiedad: “Su andar ligero impulsaba mi astenia”. Casi arrepintiéndose

⁹ Franco apunta que, por extraño que parezca, la mujer colonial personificada en la frívola y desordenada Pomposa de *La Quijotita* (1818) de Fernández de Lizardi, parece tener más libertad que la mujer de la burguesía emergente, representada por la modesta y reservada Prudencia. Según Franco, la razón es que “Estas actividades que le han conferido anteriormente un espacio a la creatividad de la mujer –el chismorreio, la moda, el relato de historias, las apariciones de santos y del diablo, el baile y la música– ahora [con el nuevo orden burgués] caen bajo el ojo censor del padre, que insiste en que solamente el conocimiento práctico y ‘racional’ tiene validez” (89, traducción de Beltrán).

de haberla dejado atrás, la sigue, pero la propia organización de las calles de la ciudad, su inesperada congestión, los pitidos de los cláxones de los automóviles y la muchedumbre, le confunden y le impiden alcanzarla; la pierde entre los escaparates: “El contacto inesperado con la multitud hacía balbucientes mis ideas, mientras ella se alejaba con mayor rapidez de mi memoria. Cuando casi me decidía a confesarle mis presentimientos, se perdió al través del cristal de la vitrina de un almacén” (92-3). Incapaz de retenerla en su memoria, la contempla en su imaginación. Imaginándola vestida con ropas contemporáneas y cosmopolitas, la asocia con las imágenes de la modernidad expresadas a través de la moda de la época.

La mujer y la moda

Según Beatriz Sarlo, durante la década de 1920 América Latina se inundó de imágenes de Estados Unidos. Afirma que Roberto Arlt, el escritor argentino conocido por sus obras futuristas, sacó sus ideas de los diarios científicos de la época. Mientras Arlt eligió la ciencia popular para crear su visión de una ciudad moderna, Vela tiende a favorecer imágenes de comercio y cultura. Encontramos un ejemplo de esto en el texto, cuando nuestro personaje comienza a rememorar una de las muchas mujeres que ha conocido desde su llegada a la ciudad:

La contemplaba imaginariamente. Quería retener sus contornos, sus miradas, sus sonrisas [...] Se quedaba para siempre entre perfumes, embalsamada de alucinaciones, de esperanzas. No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista. Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos [...] La otra en actitud de hinojos [...] La insinceridad de sus guantes de crema [...] Su mirar impasible [...] su ropa interior melancólica [...] Su recuerdo con pliegues [...] Se disasociaban en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable. (93)

Vemos que nuestro personaje está turbado por la mujer moderna que va a la última moda, a la que desearía capturar o apresar. Le gustaría retener la imagen de sus curvas, su sonrisa, sus expresiones y las ropas caras que lleva. Pero es incapaz de llevarlo a cabo con éxito. Podemos verlo claramente comparando el pasaje anterior con el siguiente extracto de un cuento modernista de Gutiérrez Nájera:

Estoy en medio de sedosas enaguas, linos blancos, surah claro, todo tibio, amoroso y perfumado. Dentro del gran baúl respiro un olor de violeta delicioso [...] Aquí está la preciosa bata de mañana, con sus listones color de rosa; aquí la cofia con encajes, que da un corte tan coqueto y pintoresco a su cabeza rubia: acá las medias de colores claros, con flores y hojas de bordado primoroso. (302)

Sobre el pasaje anterior, Jean Franco explica que Gutiérrez Nájera celebra la sensualidad transformándose él mismo en un duende que se introduce juguetonamente en las ropas de una mujer. A diferencia de la situación descrita en el cuento de Gutiérrez Nájera, en la obra de Vela existe una distancia entre el personaje y las comodidades de último grito de la modernidad. Nuestro personaje solamente accede a las imágenes de la modernidad desde la distancia. No juega con los placeres que ésta le proporciona, está muy lejos de ellos. Esto da lugar a un tipo de lenguaje diferente del usado por los modernistas; porque si Gutiérrez

Nájera puede generar un lenguaje de abundancia y abandono sensual, Vela se ve obligado a visualizar o imaginar gráficamente a la mujer urbana en imágenes sexuales angulares. Sin embargo, como Vela no es pintor, sino escritor, debe presentar sus imágenes de forma escrita; esto hace que utilice una elipsis para fragmentar la imagen en diferentes partes del cuerpo, intentando crear así el efecto que consiguen las pinturas cubistas. Debo añadir aquí que las diferentes partes del cuerpo son utilizadas para lucir artículos de moda –medias de seda, guantes, ropa interior– muy extendidos entre las clases media y alta mexicana. Sin embargo, aunque a Vela lo intimida la alta costura, el texto evidencia cierto resentimiento hacia las clases sociales que adornan sus cuerpos a la última moda, “sus mujeres elegantes, sus snobs de la moda” (92).

Aunque Vela no tenía una opinión definida sobre la moda, tampoco le producía indiferencia ni sentía tenerla completamente bajo control. Medita sobre las imágenes, pero nunca le hacen sentirse cómodo ni llega a dominarlas. Aunque recurre a la palabra escrita para atrapar lo moderno, en última instancia es un intruso que lo contempla desde fuera.

La mujer del tranvía

Aunque en *La señorita etc.* no se muestra una sensualidad fluida como ocurre en la obra de Gutiérrez Nájera, sí genera una más clara sexualidad eléctrica caracterizada por la precisión y rapidez de la clase trabajadora urbana, una sexualidad que se alía con el ritmo de los medios de transporte modernos. Esto es especialmente evidente en una escena en la que el protagonista conoce a una mujer en un tranvía cuando decide saltarse la rutina del día burgués: “mi disciplina de calendario” (93). Liberándose del confinamiento de una vida laboral que ha llegado a oprimirlo: “Mi vida fue tomando un aspecto de piso encerrado” (93), se toma un rato libre en la oficina y viaja en tranvía a una hora distinta de la habitual: “Una vez [...] robé al horario de la oficina, con la intención de tomar el tranvía a una hora alegre diferente”; ella se sube al tren en el que va él. La imagen de la mujer asociada con este aspecto de modernidad es transformada sexualmente por el *tempo* mecánico del transporte urbano, a la vez que el narrador, “sus senos y mi corazón se quedaron temblando, exhaustos, con ese temblor incesante del motor desconectado repentinamente” (94), pero al contrario que el protagonista, que está aturrido por la estimulación de los medios de transporte urbanos (“Me divagaba con la conversación babelesca de los anuncios hipnotizadores, en el interior del carro”, 94), ella parece estar en sintonía con su precisión y su ritmo, “ella subía empujada por la precisión” (93) y “Ella se balanceaba armoniosamente de las agarraderas” (94).

La mujer (y el hombre) mecánicos

En la novela de Vela la mecanización de la vida urbana transforma tanto al hombre como a la mujer, convirtiéndolos en figuras robóticas; sin embargo, aunque ambos se han automatizado, presentan características distintas. En el caso del narrador masculino, la estimulación intensa de la ciudad y la carga que genera, socava sus facultades conscientes; se vuelve un zombi, debido al aumento de su sensibilidad penetra en él todo estímulo externo y su personaje-artista adopta el *tempo* mecánico de la eficiente ciudad:

La vida casi mecánica de las ciudades modernas me iba transformando. ...Me acostumbraba a no tener las facultades de caminar conscientemente. Encerrado en un coche, paseaba sonambúlco por las calles. Yo era un reflector de revés que prolongaba las visiones exteriores luminosamente hacia las concavidades desconocidas de mi sensibilidad. ...Me volvía mecánico. (95)

La mujer también se vuelve robótica. Sin embargo, su mecanización no está relacionada con un personaje-artista incapaz de separarse del mundo exterior; por el contrario, su robot tiene una sexualidad grácil, un desparpajo y una elegancia cultural que le faltan al robot del narrador. proyecta una forma muy contemporánea de belleza incandescente de alta tecnología:

Era en realidad ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot, se alejaban de mí....su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata, sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente. Sus movimientos eran líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo... Sus senos, temblorosos de “ampères”.

Al contrario que otras mujeres con las que se topa el narrador, con la “mujer robótica” sí es capaz de comunicarse. Como él también ha sido convertido en un robot, se transmiten mutuamente sus pensamientos eléctricos por medio de receptores:

Ya en el diván de su cuarto comenzamos a recordar las mismas cosas de siempre...Nos escuchábamos de lejos. Nuestros receptores interpretaban silenciosamente por contacto hertziano, lo que no pudo precisar el repiqueteo del labio. Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios. Las insinuaciones de sus ojos eran insostenibles; yo los asordinaba con una pantalla opalescente. (95)

La mujer robótica no solamente es glamorosa sino que al convertirse en un moderno apartamento también demuestra ser de utilidad: “Ella había llegado a ser un APARTMENT cualquiera, como esos de los hoteles, con servicio ‘hot and cold’ y calefacción sentimental para las noches de invierno”.

La relación anterior entre el hombre mecánico y la mujer mecánica parece ser la última imagen de marcada modernidad. Sin embargo, no resuelve los problemas del narrador; continúa con sus maneras de vagabundo, enfrentado con la vida de la ciudad moderna: “Yo era más que un vagabundo de las calles y de la vida, era un vagabundo del pensamiento, no podía ‘estandarizar’ las células de mi cerebro exaltado” (96). Este trance no solamente pone de relieve el hecho de que el protagonista es incapaz de atrapar la modernidad urbana por medio de esta relación: “Su silueta se había desteñido” (97), sino que presenta un problema mucho mayor: cómo completar satisfactoriamente su novela. Para conseguirlo, Vela tiene que concentrarse en las cuestiones de la estructura, en contraposición con el tema, y echar mano de tecnologías modernas no literarias. Su solución es el cine. Vela se da cuenta de que solamente reivindicando su personaje-artista por medio de esta forma de comunicación, será capaz de retener en la memoria las diferentes imágenes de las mujeres: “Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide” (97). Noche tras noche desenrolla su película: “Todas las noches, como en un sueño, yo desenrollaba mi ilusión

cinemática” (97) y, finalmente, capta su Mujer Soñada. A través de la imagen del celuloide de muchas mujeres, es capaz de captar la modernidad en su novela.

Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó de un sueño. Y hasta ahora se me revelaba. Presentía sus miradas etc. ... sus sonrisas etc. ... sus caricias etc. ... Estaba formada de todas ellas. ... Era La Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad. (98)

Concluyendo, *La señorita etc.* se considera la primera novela corta de vanguardia publicada en América Latina. Encontramos en ella muchas de las técnicas e inquietudes que han venido a definir el experimentalismo de la vanguardia histórica de principios del siglo xx. Esto incluye, entre otros, el flujo de conciencia, el yo subjetivo, la ruptura con los conceptos tradicionales de tiempo y espacio y el deseo de dar sentido al paisaje urbano. Temáticamente, la obra recurre al tema del viaje del artista en ciernes, pero presenta el relato de una forma moderna, contextualizándolo dentro de la dicotomía rural-urbano en la que lo urbano es claramente la ciudad del siglo xx; así, muchas de las imágenes que encontramos en la novela son aquellas de modernidad tecnológica y comercial, como la moda, hoteles, electricidad, medios de comunicación, transporte y robótica. También encontramos muchas imágenes de la mujer moderna en sus variadas formas. Aunque el texto no contiene imágenes de la revolución y de la clase trabajadora industrial, la novela corta da voz a la creciente clase media, así como al personal administrativo. Además, debe notarse que la obra encarna la voz del individuo moderno; en este sentido, es en gran medida precursora de las novelas experimentales de la década de 1950. Para finalizar, *La señorita etc.* también se puede ver como un intento, por parte del autor, de adaptarse a la modernidad urbana.

Traducido por Marián Beltrán¹⁰
academictranslation.net

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 5 ed. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1988.
- Bolaño, Roberto. “Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide”. *Plural* 62 (1976): 48-60.
- Breton, André. *Nadja*. Nueva York: Grove Weidenfield, 1988.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Nueva York: Columbia UP, 1989.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos completos y otras narraciones de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: FCE, 1958.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge: Harvard UP, 1983.

¹⁰ Este trabajo ha sido traducido con la ayuda financiera del College of Arts and Sciences de Roosevelt University.

- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México: SEP, 1987.
- Picón Garfield, Evelyn & Iván A. Schulman. *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, 1984.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Gerald Fitzgerald, trad. Cambridge: Harvard UP, 1968.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Schneider, Luis Mario, ed. *El estridentismo: México 1921-1927*. México: UNAM, 1985.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 v. Madrid: Guadarrama, 1971.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Valverde, José María. *Historia de la literatura latinoamericana*. Barcelona: Planeta, 1974.