

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana -
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

El café de nadie y la evolución del estridentismo

Guillermo Blanck

En sus 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, José Carlos Mariátegui analiza la obra de Alberto Hidalgo, y señala que, a pesar de sus poesías futuristas, se trata de un escritor romántico, debido a su exacerbado individualismo. Esta característica, que no le impide escribir buenas poesías, lo inhabilita para la prosa:

“A su individualismo exasperado, debe Hidalgo su dificultad para el cuento o la novela. Cuando los intenta, se mueve dentro de un género que exige la extraversión del artista. Los cuentos de Hidalgo son los de un artista intravertido. Sus personajes aparecen esquemáticos, artificiales, mecánicos. Le sobra a su creación, hasta cuando es más fantástica, la excesiva, intolerante y tiránica presencia del artista, que se niega a dejar vivir a sus criaturas por su propia cuenta, porque pone demasiado en todas ellas su individualidad y su intención.”¹

Creo que hay un error radical en esta concepción de Mariátegui, que le impide pensar correctamente a la prosa de vanguardia. El error consiste en creer que a la vanguardia le interesa la psicología de los personajes. No diseñar personajes esquemáticos, artificiales y mecánicos puede ser una consideración de peso para juzgar los méritos de escritores tales como Dostoyevsky o Ibsen, pero no para un prosista de vanguardia.

Sin embargo, hay un acierto en la reflexión de Mariátegui, en especial cuando se lo piensa vinculado con el estridentismo: tanto en *Andamios interiores* como en *Urbe* y en *La señorita* etc. existe una organización textual fuertemente deudora de la primera persona. El mismo Arqueles Vela reconocía que *La señorita* etc. “es una novela en donde el Yo es el determinante”². Esta hipertrofia es claramente perceptible en el colofón de la novela: “Las

¹ José Carlos Mariátegui, “El proceso de la literatura”, en 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007, página 258.

² Entrevista a Arqueles Vela. En Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, en *Plural*, nro 62, noviembre de 1976, pág. 30.

primeras impresiones de *La señorita Etc.* fueron escritas el 27 de abril de 1922.”³ Donde uno esperaría encontrar datos de la impresión de la novela, como acto físico, encuentra en cambio el otro sentido de la palabra “impresión”, el de *representación* en la mente del sujeto de la percepción.

La segunda prosa de Arqueles Vela es “Los espejos de la voz”, un relato en el que se advierte un giro: si bien está narrado en primera persona, el narrador no es el protagonista. Y lo que es aun más importante, hace su aparición la figura del fantoche, que perdurará en las restantes obras de Arqueles Vela y de otros estridentistas. Fantoques, maniqués, muñecas: fascinación por lo que es interiormente hueco.

Esta segunda prosa trae otra novedad importante, aparece la figura del espejo. El texto describe así a los fantoches: “Una generación sin nervios. Insensible. Indiferente. No vivía más que de pensamientos de voces, de movimientos reflejados.”⁴ Creo que Arqueles Vela se dio cuenta de que tanto la ausencia de una voz narradora fuerte como la utilización de fantoches a manera de personajes podían funcionar muy bien juntas. Esa feliz conjunción dio origen a *El café de nadie*.

En esta obra, la voz narradora va cambiando continuamente su focalización, cada vez que parece que va a afirmarse se desestabiliza nuevamente. Para lograr esta ilusión, Arqueles Vela reutiliza un mecanismo ya insinuado en *La señorita etc.*, la vacilación de los deícticos, y lo potencia. Por ejemplo, este relato comienza en una ciudad del Golfo de México, que es señalada dos veces por el deíctico “aquí”, y otras dos por el deíctico “allí”. En *El café de nadie* se recurre repetidamente al “laísmo”, vicio de habla limitado solamente a España, y que en un escritor guatemalteco es una estrategia de escritura. Por ejemplo, leemos: “Balbucea lo que él la dijera aquella noche [...]”, “– Yo quiero estar contigo –la decía– [...]”. Los dos ejemplos son del capítulo 4, que introduce mediante guiones de diálogo la voz masculina, interlocutora de Mabelina. Sin embargo, sin guiones de diálogo, en este capítulo narrado enteramente en tercera persona, se intercala una oración en primera: “Te encuentro en todas las encrucijadas sentimentales, situadas más allá de la irrealidad, todavía

³ Arqueles Vela, “La señorita Etc.”, en Luis Mario Schneider, *El estridentismo mexicano, 1921-1927*, México, Unam, 1985, pág. 99.

⁴ Arqueles Vela, “Los espejos de la voz”. En Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Mexico 1921-1927*, México DF, UNAM, 1985, página 102.

más lejos.” Al final del capítulo encontramos una serie de verbos reflejos y cuasirreflejos ubicados en lo que Halliday llama posición temática, es decir, al comienzo de la oración: “Se palpaba en los muros transparentada [...]”, “Se alejaban [...]”, “Se abrazaban [...]”. Si bien no son oraciones impersonales, su estructura recuerda las típicas construcciones impersonales del castellano. Todo este trabajo con los pronombres lo vemos funcionar a lo largo de la novela entera. El efecto global producido en el lector es el de inestabilidad en la perspectiva. Cuando una voz intenta apropiarse de la narración, desaparece inmediatamente. Por ejemplo, uno de los acompañantes de Mabelina afirma, en el capítulo 6: “Aquí no hay más parroquiano que yo”. Esas son, casi, sus últimas palabras.

El estridentismo utilizó como uno de sus recursos principales el simultaneísmo, gestado y aplicado sistemáticamente por las vanguardias europeas y también por el creacionismo de Huidobro. Básicamente, consiste en construir un referente complejo para la representación, en el que se condensan al mismo tiempo elementos reales del objeto representado, los deseos, recuerdos y antagonismos que el sujeto de la percepción proyecta sobre el objeto percibido, y también características del medio en el que el objeto se encuentra que contribuyen a modificar su percepción. Su efecto principal, es, naturalmente, borrar la distinción entre sujeto y objeto. Este mecanismo es el que predomina en *Andamios interiores*, cuyo funcionamiento analicé en un ensayo previo, y según Katharina Niemeyer, funciona también en otras novelas de la vanguardia latinoamericana. Reflexionando sobre la inestabilidad de los personajes de nuestras novelas de vanguardia, esta autora dice:

“Ello puede coincidir, por un lado, con la falta ostensible de ubicación local y temporal y/o de presentación de una realidad social; por otro lado, puede correr parejas con la anulación de las fronteras entre sujeto y objeto, entre subjetividad y objetividad. La realidad exterior (ficcional) se constituye en oposición al mundo interior del personaje, pero ante todo aparece en cuanto forma parte de éste (por ejemplo, en *La casa de cartón* y *El habitante y su esperanza*). Se supera, así, la diferencia categorial entre vigilia y sueño, consciente y subconsciente, memoria y sujeto memorizador, percepción y objeto percibido, sujeto enunciador y enunciación y, también, entre realidad (ficcional) y ficción (por ejemplo, en *Eva y la fuga* (1930), de Rosamel del Valle, y *Sátiro o el poder de las palabras* (1939), de Huidobro”⁵.

⁵ Katharina Niemeyer, “Acercamiento a la novela vanguardista latinoamericana”, en: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham 1995, Tomo VII: Estudios hispanoamericanos. Edición al cuidado de Patricia Odber de Baubeta. Birmingham: Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham 1998, pág. 164. *La casa de cartón* (1928) es una novela de Martín Adán, y *El habitante y su esperanza* (1926), de Pablo Neruda.

En su ensayo de 1986 sobre el *Café de nadie*, Beatriz González arriesga la siguiente hipótesis de lectura, que concuerda con este desleimiento de fronteras entre subjetividad y objetividad: todo transcurre en apenas dos minutos, y los acompañantes masculinos de Mabelina existen solamente en su recuerdo⁶. Creo que las dos ideas son correctas, y me gustaría aportar pruebas que las reafirmaran. Efectivamente, la escasa acción transcurre en un lapso muy breve, y tal como Beatriz González sugiere, su aparente extensión es un producto de la linealidad de la lectura. Cuando comienza el relato, en el capítulo 1, se nos dice que “Han llamado, 5, 6, 7, 8 veces al mesero”⁷. Como el texto acaba de describir a los parroquianos, el lector entiende que fueron ellos los que lo llamaron, nótese que la oración puede ser una oración impersonal, o bien una oración con el sujeto elidido (los parroquianos). En el capítulo 3 es Mabelina quien “Llama 5, 6, 7, 8 veces sin percibir, ni siquiera, el eco de su voz [...]” Podemos pensar, entonces, que quien ha llamado al mozo en el primer capítulo no son los parroquianos, sino Mabelina. En el capítulo 10, al cierre de la novela, se dice, nuevamente, de Mabelina: “Apoyó 5, 6, 7, 8 veces su ansiedad en el botón eléctrico, queriendo llamar a la realidad.”⁸ Si esta interpretación es correcta, los diez capítulos del relato están comprimidos en apenas unos minutos.

La otra parte de la hipótesis de Beatriz González, que ninguna de las acciones en que se describe a Mabelina con sus acompañantes masculinos transcurre en el plano objetivo, sino en su propio recuerdo, se sostiene perfectamente si tenemos en cuenta los vínculos del estridentismo mexicano con el simultaneísmo.

Hoy sabemos que el movimiento de vanguardia que más fuertemente impactó sobre el estridentismo mexicano fue el ultraísmo español, particularmente a través de la revista *Cosmópolis*. Actual N° 1 contiene al menos seis citas directas de distintos números de esta revista. Y contamos con dos cartas de Manuel Maples Arce a Guillermo de Torre, en las que le escribe en nombre de la vanguardia *actualista* de México, en la primera de las cuales puede leerse el siguiente comentario:

“A través de las páginas de *Cosmópolis*, he seguido su interesante labor de propaganda y divulgación de las nuevas tendencias literarias.”⁹

⁶ Beatriz González, “El café de nadie y la narrativa del estridentismo”, en *Texto crítico*, Revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, año XII, números 34-35, enero-diciembre 1986, pp 54 y 55.

⁷ Arqueles Vela, *El café de nadie*, En Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Mexico 1921-1927*, México DF, UNAM, 1985, página 217. Todas las citas posteriores se refieren a esta edición.

⁸ Op. Cit, 233.

⁹ Carta de Maples Arce a Guillermo de Torre, fechada el 8-XII-1921. (Carlos García encontró esta carta, y otra posterior, en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura MSS 22826/75, 1-2). Véase Carlos García, “Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre”, en *Literatura Mexicana*, vol XV, nro 1, Instituto de investigaciones filológicas de la UNAM, 2004, pág. 159.

Cosmópolis no era una revista ultraísta, pero estaba abierta a la discusión de temas vanguardistas. Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega, Jorge Luis Borges y Rafael Cansinos Assens eran colaboradores habituales. Además, Guillermo de Torre llegó a transformarse en su secretario de redacción. La primera poesía estridentista publicada, *Esas rosas eléctricas*, apareció en el número 34 de *Cosmópolis*, en octubre de 1921, a continuación de dos poesías de Guillermo de Torre: *Torre Eiffel*, y *Arco iris*. Sabemos que Arqueles Vela conoció el debate desarrollado a lo largo de varios números de *Cosmópolis* en torno a la naturaleza de la imagen simultánea del creacionismo, del que participaron Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega, y el propio Huidobro. En su artículo teórico, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, aparecido en el número 4 de *Irradiador*, Arqueles Vela hace la siguiente reflexión:

"Las innovaciones del grupo estridentista: la figura indirecta compuesta y las imágenes dobles -no dobles a la manera creacionista- han revolucionado no sólo la forma, que es lo menos importante en una renovación, sino la ideología, la manera de interpretar la armonía del universo."¹⁰

¿A qué se refiere Arqueles Vela con esa salvedad, *imágenes dobles –no dobles a la manera creacionista?* Guillermo de Torre se había apropiado del término *simultaneísmo* acuñado por los creadores del orfismo, los pintores Robert y Sonia Delaunay, en 1912. A ellos, precisamente, están dedicadas las poesías mencionadas anteriormente, *Torre Eiffel* y *Arco iris*. El simultaneísmo sostenía que nuestra percepción de los objetos se ve modificada por otros objetos del entorno. Guillermo de Torre, a su vez, influido por Jean Epstein, señaló que nuestros recuerdos modifican la forma en que percibimos los objetos. Como la imagen doble creacionista afirmaba algo muy similar, y Guillermo de Torre ya había iniciado su distanciamiento de Vicente Huidobro, en uno de sus ensayos de *Cosmópolis* se preocupó por señalar las diferencias que la imagen doble ultraísta tiene con la creacionista:

"Y por lo que respecta al cultivo del módulo creacionista en la estética ultraísta, los poetas de esta tendencia lo utilizan como «un elemento» encarnado en la imagen múltiple y dinámica, distanciándose así de los «creacionistas puros» que lo consideran como «elemento único», vértice finalista de su lirismo extático, dormido sobre rituales temas pretéritos..."¹¹

¹⁰ Arqueles Vela, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en *Irradiador*, número 4.

¹¹ Guillermo de Torre, “Problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo”, *Cosmópolis* 32, 591.

Es decir que la imagen doble creacionista es estática y basada en temas pretéritos, mientras que la creacionista, y también la estridentista, es dinámica y actual. Guillermo de Torre, en ensayos posteriores, hablaría siempre de simultaneísmo nunista, es decir, actualista. Un ejemplo de esto es su manifiesto vertical, que el propio Guillermo de Torre le había mandado por correo a Manuel Maples Arce¹². Arqueles Vela, en consecuencia, estaba al tanto de los ensayos teóricos sobre la vanguardia que se publicaban en Cosmópolis.

En uno de estos ensayos, nuevamente Guillermo de Torre discute largamente la relación sujeto objeto en la poesía vanguardista. El denomina a esta relación “subjetivismo intraobjetivo”. Según este autor, el subjetivismo irradia hacia las cosas materiales, insuflándoles nueva vida. Es propio de la vanguardia, en consecuencia, “Un subjetivismo genuinamente personal, objetivado sobre elementos de la realidad viviente.”¹³

En consecuencia, es perfectamente posible que en *El café de nadie* el lector asista a las proyecciones de los recuerdos de Mabelina, y no a una acción que se esté desarrollando en el plano objetivo de las cosas. Como hemos visto, tanto la vanguardia latinoamericana como la europea aceptaban la interpenetración de los planos subjetivo y objetivo.

Pero propongo seguir la hipótesis de lectura de Beatriz González hasta sus últimas consecuencias: la propia Mabelina es una proyección, ella también es un fantoche.

Volvamos a la exposición de la teoría abstraccionista, de Arqueles Vela. El núcleo del mismo es la siguiente afirmación:

"En su poema «PRISMA» Maples Arce logra ensamblar su inquietud interior con esa inquietud que flota en unas pestañas, en la calle toda llena de inquietudes eléctricas y de humo de fábricas, con imágenes diametralmente opuestas y yuxtapuestas con una fuerte hilación (sic) ideológica.

¿Quién no ha sentido en sus recuerdos desordenados, las miradas de las «mujeres telescopiadas en catástrofes de recuerdos» del poema de la «MUJER HECHA PEDAZOS» DE José Juan Tablada? Los que no comprenden la belleza del poema de Tablada es porque han tergiversado completamente la visión estética.”¹⁴

12 Véase Francisco Javier Mora, *El ruido de las nueces*, List Arzubide y el estridentismo mexicano, Publicaciones de la Universidad de Alicante, nota 31. El manifiesto vertical apareció en 1920 como suplemento del último número de la revista *Grecia*.

13 Guillermo de Torre, "El vórtice dadaísta", en *Cosmópolis*, nro 27, página 423 .

14 Arqueles Vela, "El estridentismo y la teoría abstraccionista", en *Irradiador*, número 4.

Nótese bien: varias mujeres decantan en la construcción de una “mujer hecha pedazos”, es decir, construida parte por parte. Arqueles Vela no deja dudas acerca de la importancia que para él tiene esta visión estética. En parte, *La señorita etc.* es una novela deudora de esta concepción, pero está demasiado atada a la percepción del yo narrador. Tal como ya he señalado, en *El café de nadie* se abandona la perspectiva de la primera persona, para introducir una multiplicidad de puntos de vista que lejos de permitirnos reconstruir la objetividad, la diluyen.

Asumiendo entonces que Mabelina es una proyección, ¿quién la está proyectando? Los meseros. En el capítulo 9 de la novela registra el siguiente diálogo entre ellos:

“- Somos los únicos habitantes del mundo. Todo desaparece, todo se muere en este rincón. Somos los supervivientes de la catástrofe diaria. [...]

- En aquella mujer que se nos queda mirando he encontrado un 50% de la mujer que buscamos, que estamos haciendo en nuestras continuas charlas. Tan como ninguna.
- Un día, el día del año bisiesto del calendario sentimental nos sorprenderemos de verla, de oirla, transitando por los pasillos de la introspección, hablando con las palabras que desperdiciamos, que se nos caen, distraidamente, que se nos escabullen.
- En una está una parte de esa mujer y en otra la otra. Tenemos que presentarlas, ensamblarlas, aunarlas, confundirlas, acostumbrarlas a que vivan una sola vida, con las mismas emociones, con los mismos gustos. Después de la amistad preliminar se irán haciendo una, poco a poco. Esa que será la nuestra.”

Creo que la novela sugiere de muchas maneras que esa mujer es Mabelina. Cuando llama a los mozos, no escucha ni los ecos de su voz. En el capítulo 4, baja los ojos “bajo el sopor del idealismo”. En el capítulo final, al mirarse al espejo, tiene una crisis de identidad: siente que “Después de ser todas las mujeres ya no era nadie”.

En el capítulo 8, el hombre que acaba de conocer “se acercaba a sus presentimientos, arrinconándose en ese hueco íntimo que le deparaba su jovialidad”. En el capítulo final, cuando tocas varias veces el timbre para llamar a los meseros, lo hace “como queriendo llamar a la realidad”. Además, en el capítulo 4, Mabelina está vinculada con las somnolencias de los meseros:

“Los meseros, que de día parecen como muertos, se electrizan de pronto, agitando sus somnolencias.

Mabelina entra en el gabinete más cercano, más lejano a su vida.”

En suma, Mabelina es el fantoche que sabe que es un fantoche. De alguna manera el proyecto fracasa, Mabelina no logra acostumbrarse a su realidad.

Fue señalado muchas veces que la pintura de vanguardia se anticipó a la literatura vanguardista. De hecho, tanto Cansinos Assens como Guillermo de Torre intentaron mostrarle a Huidobro que era inútil su disputa con Reverdy para determinar cuál era el fundador del creacionismo: las mismas ideas habían sido desarrolladas con anterioridad por el cubismo. Si tuviera que elegir un cuadro que representara cabalmente la atmósfera de *El café de nadie*, sin duda alguna me inclinaría por *Cupido en yeso*, pintado hacia 1895 por Paul Cezanne. En este cuadro puede observarse sobre una mesa una estatua de cupido rodeada por frutas y una tela azul. La perspectiva del que observa el cuadro es oblicua, y hace que se generen ángulos entre los objetos de primer plano y los del fondo que complican y enriquecen la percepción. Además, y como parte del fondo, pero en una posición destacada, se observa una pintura de una naturaleza muerta, que incluye frutas y una tela azul, que resultan tan vivaces como los objetos “reales”, ubicados sobre la mesa. Pero lo que más contribuye a crear una atmósfera de irrealidad es que todos los elementos del fondo están colocados en ángulos diferentes y se ven desde diversos puntos de vista. Esta es la ilusión que crea el particular uso del lenguaje en *El café de nadie*.

Los cuatro textos en prosa que Arqueles Vela produjo mientras perteneció al estridentismo muestran la marcada evolución que sufrieron sus ideas estéticas. Enriquecieron al movimiento, le dieron profundidad.

Tradicionalmente se asocia la disolución del estridentismo con una fecha histórica: el 20 de octubre de 1927, cuando Plutarco Elías Calles depuso a Heriberto Jara como gobernador del estado de Veracruz. Propongo otra: el día de julio de 1926 en que Arqueles Vela se embarcó para España.

Guillermo Blanck